



revista da escola de música
e artes cênicas da ufba

janeiro/março de 1982

700 Arte
Titulo: Art : revista da Escola de Música e
Artes Cênicas da UFB
jan. 1982 Periódico
991909


UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

Dr. Luiz Fernando Seixas de Macedo Costa

VICE-REITOR

Prof. José Calasans Brandão da Silva

DIRETOR DA ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Prof. Piero Bastianelli

O Conselho Editorial da Revista da Escola de Música e Artes Cênicas não assume a responsabilidade pelos conceitos emitidos em artigos assinados, quando não forem especialmente solicitados.

ENDEREÇO POSTAL

Escola de Música e Artes Cênicas - UFBA.

Parque Universitário Edgard Santos

Salvador - 40.000 - Bahia - Brasil

Albérico

MATERIAL DE CONSULTA

ART 004

Revista da Escola de Música e Artes Cênicas
Janeiro/março 1982

EDITOR: Paulo Lima

CO-EDITOR: Jmary Oliveira

COMISSÃO DE COORDENAÇÃO: Dulce Tamara L. Silva e
Aquino, Nilda Cezar Spencer,
Paulo Lima

CONSELHO EDITORIAL: Alda de Jesus Oliveira, Ana
Margarida C. Lima, Fernando
Cerqueira, Jmary Oliveira,
Maria da Conceição C. da Fran
ca Rocha, Maria Eunice L. Fer
reira Lima, Marli de Assis Sar
mento, Cleise Mendes, Harildo
Esteves Deda, Paulo Dourado.

CORPO CONSULTIVO: Ernst Widmer, Piero Bastianelli,
Romelio Aquino.

SUMÁRIO

Editorial.....	03
Bordão e Bordadura - Ernst Widmer.....	09
"... El teatro tiene siempre una luz que permita ver las palabras..." - J.Teixeira Coellho Netto.	47
Bandas: Anacrônicas ou Atuais? - Ricardo Tacu chian	59
A Postura Correta na Dança - Marli Sarmento.....	79
* 15 Versões de "O homem que comeu o diabo" - Hil degardes Vianna	93

propondo-se, ao mesmo tempo, a estabelecer princípios fundamentais que devam reger o ensino abrangente de literatura e estruturação musical.

Intencionalmente frisa menos os aspectos corriqueiros da matéria como organum, pedal em recitativos e em conclusões de obras polifônicas - aspectos estes bastante esgotados pelos livros competentes - para buscar uma contribuição mais original.

Em anexo apresentamos quatorze exemplos da literatura musical dentre os quais, dois trabalhos do autor, sendo o primeiro uma adaptação para coro e instrumentos da MISSA PRO DEFUNCTIS de PIERRE DE LA RUE e o outro a obra AVE MARIA (1965) para coro "a cappella".

O presente texto elaborado para o concurso ao Cargo de Professor Assistente da UFBA., se apresenta enriquecido pelas arguições dos ilustres examinadores Professor Doutor Roberto Santos, na época Magnífico Reitor da Universidade Federal da Bahia, Professor e Maestro Henrique Morelenbaum da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Professor Manuel Veiga, então Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas.

I

Cairam, ultimamente, vários tabus na criação musical: primeiro, o da unidade estilística, segundo, o da obra "consistentemente" composta, invariavelmente baseada num baixo, enriquecida pela harmonia e embelezada pela melodia, pois surgiram obras ecléticas com evidente quebra de estilo como por exemplo a Paixão segundo S. Lucas de Penderecki, pa

radoxalmente com grande força e unidade. A tetrafonia, por outro lado, tão incutida no ensino da "harmonia clássica" (a qual está longe de ser tão "quadrada" e muito menos sempre a 4 vozes, como as regras restritivas fazem supor), cedeu a hegemonia do baixo, da harmonia e da melodia em favor de planos sonoros, mudança de timbres e densidades. É verdade que o compositor raramente conhece a perplexidade do professor que, com as mesmas ferramentas que utilizara para analisar a sinfonia clássica, a fuga barroca e o madrigal renascentista, tenta desvendar as estruturas de uma composição do século XX.

Ainda no início do nosso século, enunciava Schoenberg no seu livro de harmonia:¹

A voz sustentada difere dos mais simples encadeamentos de acordes e do tão frequente estancar de uma ou outra voz, através do fato de as demais vozes poderem também formar acordes, cuja estrutura dificilmente admitiria a nota da voz sustentada como componente, portanto, dissonantes.

Normalmente é o som fundamental ou a quinta, da Tônica ou de uma Dominante (portanto, também da Dominante relativa, p. exemplo) que fica sustentado, podendo ser também a terça sob certas condições. Chama-se de "pedal" a voz sustentada. No caso de esta ser o baixo (quase sempre - em nosso caso sempre) trata-se então do som fundamental.

O pedal tem, em primeiro lugar, um fim retardador ou então concentrador (sinótico). Quando se trata de reter um trecho antes do seu desfecho harmônico, p. exemplo, em exposições, ou de tornar mais incisiva uma mudança, p. exemplo, antes de uma reexposição, como mostra o caso do "fortalecimento na Dominante", o pedal é um meio artístico adequado, de efeito e muito usado. A sua utilização tipo bordão, porém, enquanto não pertencente à música folclórica, utilizada quase como citação, carece, artisticamente, de sentido mais profundo e o

rigina-se em geral na inércia da imaginação harmônica e na incapacidade de saber escrever um baixo regular.

O "baixo regular" representava o fundamento da composição musical, se bem que podemos observar nas obras mais importantes de todos os tempos, além do baixo, uma espécie de fio condutor ou melodia principal - às vezes no tenor (como no cantus firmus do período predominantemente vocal), e mais frequentemente passando de uma voz para a outra (cuidadosamente indicada por sinais como H = voz principal e N = voz secundária, pelos compositores da Escola de Viena) - espinha dorsal de qualquer estrutura musical, o que faz que, em termos de base e baixo, a mesma pareça dependurar-se naquela, flutuando, livre do peso da condução implacável do baixo, tão enfatizado, ainda, por Schoenberg.

O ensino de "harmonia, contraponto e fuga" (não raramente tido como ensino de composição) se restringia e se restringe, frequentemente, a três aspectos, sem dúvida, importantes na evolução musical: *à harmonia da música tonal, ao contraponto renascentista e à fuga do barroco.* Aspectos estes, que apareceram às vezes alargados para estruturas de épocas anteriores e subsequentes, mas que, na grande maioria dos casos, são muito limitados.

Hoje reconhecemos que tal academicismo (muitas vezes praticado com ortodoxia e, sem a menor relação com exemplos vivos) é insuficiente e pernicioso. Urge a introdução de um ensino mais abrangente de literatura e estruturação musical, no qual se parta de obras de compositores de todos os tempos, analisando e comparando-os, envolvendo o estudo da música contemporânea (que segundo tudo indica é a

que está mais próxima dos "contemporâneos"), além de se propor a elucidar todos os estágios de evolução musical.

Vista em panorama, a evolução musical, saindo da monodia medieval, traz a polifonia, primeiro predominantemente vocal, depois (com o grande desenvolvimento dos instrumentos e o conseqüente virtuosismo) a música instrumental, para, em nosso século, chegar à policromia² (concretismo, ruídos e meios eletrônicos). Temos, pois, as seguintes grandes fases de predominâncias:

- música vocal
- música instrumental
- música policrômica

(É interessante verificar que, com o incremento da música instrumental, o tratamento da linha vocal ficou abalado, sofrendo influências drásticas da técnica instrumental, da mesma maneira que hoje sofre a música instrumental a influência da eletrônica e da concreta).

Cada uma das fases corresponde a um estado mental que se concretiza em formas (estruturas) características, cristalizadas nas épocas em que o progresso técnico-artístico, nas respectivas formas alcança o auge; daí surgirem obras ditas clássicas, por melhor representarem a época quanto à técnica, construção e expressão artísticas. Ora, raros e curtos são tais períodos de cristalização e depuração, muito mais longas são as intermitentes fases de transição. Por isso mesmo é de importância vital o estudo destas fases de transição, tantas vezes negligenciado.

Dir-se-ia que não é possível deixar um estado mental para assumir outro. Creio que é justamente isto que almejamos lendo um livro sobre costumes de outro país, ouvindo um Mozart ou apreciando um Michelangelo. Acredito, no entanto, que, na sua amplitude, se trata de algo novo, e que somente o homem do século XX se deu conta de que, simultaneamente, coexistem, no globo terrestre, homens de todos os estados mentais possíveis e de que estamos pouco a pouco chegando a uma nova consciência mais integral.³

II

É o que este trabalho se propõe: verificar em um dos elementos, constante em toda a evolução musical tanto quanto a eterna arte da variação, da qual contrasta,

no som sustentado,

se é possível estabelecer princípios fundamentais para processos analíticos que não se restrinjam a determinadas épocas, gêneros, obras ou técnicas.

O som sustentado, daqui em diante chamado bor dão,⁴ pode ser considerado uma das mais primitivas manifestações musicais. Ponto de partida e chegada. Repouso. Uníssonos. Intervalo "zero" (falsamente de nominado de "primeira").

Os livros competentes dedicam pouco espaço ao bordão. Interessam aos autores muito mais as riquezas de possibilidades de fluência e as regras de condução adequada das vozes. O som parado lhes parece pobre e somente o mencionam quando é usado como

ART. 004, Salvador: 9-46, jan./mar. 1982

pedal, ou quando se trata de nota comum entre dois acordes.

Diz Thurston Dart no seu livro PRACTICA MŪSI CA:⁵

No medieval havia uma predileção por bordões e cordas simpáticas. Entre os instrumentos com som sustentado, pertencia, tanto quanto hoje, a gaita de fole, naturalmente. Os tipos medievais de "Fidel" possuíam cavaletes muito baixos e várias cordas simpáticas e os órgãos portáteis (Portativ) tinham vários tubos que, ligados, emitiam sons fixos constantes. (...) Nas partituras daquele tempo, porém, não há quase nenhum vestígio que se pudesse relacionar com tais sons sustentados. Esperava-se, naturalmente, que o intérprete sentisse qual a nota da Tônica das diferentes peças e que organizasse adequadamente suas vozes sustentadas.

Função parecida devem ter desempenhado os diversos instrumentos de percussão, que tampouco figuram nas partituras, mas podem ser vistos em quadros da época. Um instrumento de percussão com som fixo sempre estabelece presença de bordão. Sobretudo quando seu uso é frequente.

O bordão, realmente, parece ter acompanhado sempre a humanidade. Ele existe tanto no folclore de todos os povos, na natureza, na tecnologia como na música mais artística. O trovoar de uma cascata, o badalar dos sinos, o rufar dos tambores (da África, da Europa, das Ásias, das Américas), o zumbir do ventilador ou do aparelho de ar condicionado são todos exemplos corriqueiros de bordões.

Imediatamente lembramos outros exemplos: o canto das cigarras, o gamelang, a música árabe, o berimbau. Este último, um instrumento curioso que pro

duz unicamente dois sons diferentes: o fundamental (o bordão) e um outro, mais agudo, obtido pelo encurtamento da corda encostando-se uma moeda, surgindo neste vaivém

a bordadura,

primeiro germe de um movimento melódico ou de um encadeamento harmônico.

Fundamentalmente podem ser observadas as seguintes modalidades de bordão, todas elas suscetíveis a bordadura total ou parcial:

- a) som isolado
- b) de 2 sons (duplo), geralmente fundamental e quinta
- c) de 3 sons (triplo), fundamental, quinta mais um som (frequentemente a quarta aumentada)
- d) de mais de 3 sons
- e) de "faixa" sonora ("tapete", borrão...).

Observa-se que as bordaduras não necessariamente caminham por grau conjunto. É frequente também o aparecimento de bordaduras em movimento contrário (Ex. 11 comp. 198-208).

III

Sendo o tempo a dimensão mais importante da música, cabe aqui um breve estudo sobre o ritmo. Distinguímos, fundamentalmente, entre:

1. imobilidade
2. mobilidade efetiva
3. pseudo-mobilidade.

No primeiro caso há congelamento: o som, faixa sonora, o acorde, tornam-se pedal, *bordão*; há ausência das forças rítmico-motoras e, independente da intensidade estamos perto do silêncio.

No segundo caso, podemos falar em a) *ritmo melódico* (o trecho pode constar de melodia não acompanhada ou ser homofônico) caracterizando-se este ritmo (lento - rápido - irregular) pelo aparecimento de sons, respectivamente acordes diversos, e b) *ritmo harmônico* (já uma combinação simultânea de mobilidade efetiva e pseudo-mobilidade) que se efetua com cada mudança de acordes ou faixas sonoras.

A pseudo-mobilidade, finalmente, surge sempre através de:

- a) ornamentação (arpejos, floreios, bordaduras, etc.)
- b) repetição e (ou) omissão de sons (hoquetus).

Partindo do bordão, pode ser considerado como mobilidade mais incipiente o temporário afastamento ascendente ou descendente do som (ou acorde) original, produzindo oscilação (vaivém) esporádica ou prolongada.

Tal comportamento caracteriza a *bordadura*, ornamento deveras, que, portanto, não chega a produzir *mobilidade efetiva*, mas sim *pseudo-mobilidade*. Poder-se-ia considerar como bordadura mínima o assim chamado "vibrato"; como bordadura normal o mordente (inferior e superior) e, no seu prolongamento, o trinado e as "baterias". A bordadura harmônica (completa ou parcial), o vaivém de acordes, é muito usado na música atual. Em princípio, poder-se-ia

considerar como macrobordadura a cadência alargada e trechos que, partindo de um tom, alcançam-no de novo após modulações e evoluções.

Calham aqui as seguintes indagações do Maestro Henrique Morelenbaum, transcritas integralmente de sua arguição: "Não seria, pelo menos figurativamente, a própria vibração da qual resulta o som, uma sucessão de bordaduras?"

Dentro desta linha de idéias seria o universo todo um infinito pedal ou bordão caracterizado pela supermacrobordadura que resumiria em si todas as coisas existentes em eterno movimento?

Seria Deus, o único, eterno e verdadeiro Pedal ou Bordão?"

Em exemplos musicais anexos, analisaremos em seguida melodia, harmonia, timbre, dinâmica e fonte sonora específicos sob a luz das três modalidades rítmicas acima propostas, podendo-se constatar de antemão que a variação de timbre, dinâmica e fonte sonora desempenhará papel fundamental no tratamento do som inerte.

IV

Os exemplos musicais que acompanham este trabalho mostram realmente que o bordão, em toda a evolução musical, desempenhou papel importante, ainda que de 2º plano: o de horizonte com o qual contrastam as linhas melódicas. Os exemplos, na sua maioria, focalizam bordões duradouros mas, há também os que duram menos tempo e em verdade, não existe obra musical que prescindia da nota sustentada (ou repetida). Um trecho musical homofônico sem nota sustenta

da ou repetida parece carecer de uma dimensão⁶.

Dividimos os bordões em:

- a) derivados do folclore ou *originários* e
- b) independentes do folclore ou *livres*,

por constatar que no segundo caso o bordão começa a desempenhar papel de primeiro plano. Em vez de continuar subordinado mas onipresente (como em ex. bem recente: Berio. *Sequenza IV para oboé*), ou então manifestando-se através de aparições esporádicas (geralmente no baixo), o bordão surge pouco a pouco como contraste no eterno encadear em períodos mais ou menos longos, inserindo estagnação temporária. A fluência estanca para chegar a um repouso (Schubert, Sonata em Sib-Maior, opus posth., 1º movimento, compasso 56) para ressaltar encadeamentos (modulações) (Beethoven, opus 110, último movimento, Ed. Peters pág. 589, quatro últimos compassos) anteriores ou posteriores, para forjar estrutura de grande dimensão como no caso do início da ópera Rheingold de Wagner, quando há bordão do acorde de Mib-Maior durante mais de 100 compassos em andamento moderado, ou, ainda, para criar um clima tormentoso como no início da ópera "Othello" de Verdi onde o órgão no palco deve sustentar o Cluster cromático do 1 do \sharp 1 re 1 durante 256 compassos enquanto a música percorre praticamente todos os tons.

Atualmente chega o bordão a *predominar*, talvez por uma reação "primitiva" contra o "desenvolvimento". Isto é: o comportamento decisivo que aparecia como contraste dentro da forma clássica foi o assim chamado "desenvolvimento", trecho de inquietante, inesperada variação. Surgindo entre as duas

ART. 004, Salvador: 9-46, jan./mar. 1982

partes principais da dança (e do lied), alastrou-se até abarcar toda a forma clássica de sonata, preparando a metamorfose (desenvolvimento e transformação constantes) e chegando a uma nova realidade, que deve ser considerada paradoxal ("superfície" de Xenakis) por beirar o "cluster", causado pelo cromatismo muito denso. "Cluster" este, que por sua vez, tem justamente tendência de *desempenhar papel de bordão*.

(Seria interessante estudar a causa desta convergência, focalizando a relação e relatividade entre ornamento, dissonância, ritmo e densidade nos diversos períodos da história musical-focalizando, sobretudo, situações limítrofes como a de ornamentos que já não produzem mais pseudo-mobilidade, mas beiram a mobilidade efetiva, bem como a da movimentação excessiva de todas as vozes que resulta em "superfície" e, conseqüentemente, pseudo-mobilidade).

Diz IANNIS XENAKIS em *A Crise da Música Serial*:⁷

A polifonia linear destrói-se por si mesma pela sua complexidade atual. Aquilo que se ouve não é mais, na realidade, que um amontoado de notas em vários registros. A enorme complexidade impede, na audição, de seguir o enredo das linhas e tem como efeito macroscópico uma dispersão ilógica e fortuita dos sons a toda a extensão do espectro sonoro. Há, por conseguinte, contradição entre o sistema polifônico linear e o resultado que se ouve, que é superfície, massa.

Essa contradição inerente à polifonia desaparecerá quando a independência dos sons for total. Com efeito, como as combinações lineares e as suas sobreposições polifônicas passaram a ser inoperantes, o que contará será a média estatística dos estados isolados de transfor-

mação das componentes num dado instante. O efeito macroscópico poderá, pois, ser controlado pela média dos movimentos dos objetos por nós escolhidos. Daqui resulta a introdução da noção de probabilidade, que implica, aliás, precisamente neste caso, o cálculo combinatório. Eis, em poucas palavras, a possível superação da categoria linear do pensamento musical.

Cabe aqui citar também Ligeti, autor da obra *Atmosphères* (baseada quase exclusivamente em cluster ora cromático ora diatônico), que descreve uma floresta assim: "todas as folhas, todas as árvores se movimentam, percebe-se no entanto a floresta que fica parada".⁸

O emaranhado contrapontístico que muitas vezes reina em músicas do século XX e que tanto dificultava a compreensão, (por utilizar novos meios com técnicas antigas) saiu devagar mas com segurança de uma obscuridade cada vez mais impessoal e opaca para a luz de uma nova simplicidade, que de um golpe só acabou com os conceitos tradicionais e regras de dissonância, forma, melodia, harmonia, ritmo, deixando antever uma reviravolta na estética. Fato este, que não deixa de confirmar outra vez a dogmatização inerente a todo estilo fundamentalmente novo, segundo a qual certos radicais da nova corrente renegam os comportamentos do estilo imediatamente anterior. Sempre. Assim como a música tonal proibia quintas paralelas, um dos comportamentos mais característicos da época anterior e utilizado como farsa na música da renascença (Giovane da Nola: 1540), assim evitava o dodecafonismo o emprego dos acordes "perfeitos" (maior e menor).

Podemos enumerar os aspectos seguintes, caracterizando os elementos fundamentais da estrutura musical.

ART. 004, Salvador: 9-46, jan./mar. 1982

sical desde os inícios da polifonia ocidental até o fim da tonalidade e, ainda, na politonalidade, no dodecafonismo e no neoclassicismo:

ritmo: regular, métrico

melos: melodias, encadeamento de acordes baseados num baixo

forma: frases, períodos, movimentos;

contrastando com muitas obras do período atual (que por isso requerem novos processos de análise):

ritmo: livre, assimétrico

melos: manchas (fatias horizontais) de timbres, super e justaposição de faixas sonoras, ausência do baixo ou de "canto firme"

forma: fases, blocos sem início nem fim (fatias verticais).

A policromia (predominância do timbre e da dinâmica sobre harmonia e métrica) talvez seja a causa de uma certa "simplicidade nova" advinda do uso constante de "fatias de cluster" ou de "clusters" compactos, enfim de bordões. Esta simplicidade facilita enormemente a compreensão, podendo, talvez, redimir o lamentável divórcio entre público e música "erudita" patente desde o início do nosso século (fenômeno que não se deu nem com as artes plásticas nem com poesia e literatura). Se não houvesse a porta de fundo pela qual a criação musical contemporânea sempre, ainda, manifestava a sua presença, como nas trilhas musicais de muitos filmes, por exemplo, poder-se-ia falar de um ostracismo definitivo.

O compositor de trechos policrômicos utiliza, para maior clareza e transparência da estrutura mu

sical, frequentemente, nos momentos estratégicos (de repouso, transição, ponto de partida), densidade baixa como o uníssono (Ex. 11).

As faixas sonoras são divididas em subfaixas, cuja redução máxima é de novo o som isolado, o uníssono. A baixa densidade e a relativa falta de tensão são fazem com que o uníssono chegue a (quase) assumir o papel de centro, isto é, âmago sonoro, não fosse a importância ainda mais retumbante do silêncio. Na verdade, ele tanto antecede o uníssono inicial (tão frequente) como sucede ao final G. Ligeti: "Lux Aeterna". Variando o título de uma obra recente do compositor suíço Jost Meier: "Mouvement dans l'immobile", poder-se-ia falar em "som dentro do silêncio"; o silêncio sendo o bordão originário. Nunca absoluto, sempre relativo, basta fazer uma pequena manipulação: tapar os ouvidos com ambas as mãos, destapar e tapar de novo. O resultado é curioso: surge a "bordadura do silêncio".

CONCLUSÃO

Bordão e Bordadura fazem parte da música de todos os tempos e de todos os povos e o seu tratamento e a sua importância variam concomitantemente, com os estados mentais. Daí podermos derivar subsídios para a adequação imprescindível ao analisarmos ou interpretarmos trechos de diversas épocas. Considerando estas constatações, estabelecemos os seguintes princípios como vitais:

- 1) fenômenos materialmente comuns a diversas épocas e estilos podem servir de ponto de partida para a comparação de comportamentos, elucidando atitudes e sua motivação;
- 2) estados mentais devem ser trocáveis (que nem óculos, para enxergarmos), para vivenciarmos e entendermos com o mínimo possível de distorção as diversas épocas.

Outrossim, para garantir a flexibilidade dos processos didáticos, permitindo as adequações acima estipuladas, recomendamos que:

- 1) todo ensino deve partir preferencialmente, da atualidade para trás, evitando-se assim atitudes ortodoxas e anacronismo;
- 2) a análise de uma obra deve percorrer, em sentido inverso, o caminho feito pelo compositor.

Seguem alguns exemplos para elucidar o acima exposto.

Ex. 1

Anônimo, *Sumer is Icumen in*, Séc. XIII

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef, both in 6/8 time. The melody is marked with a '1' in a box above the first measure. The bass line is marked with a '1' in a box above the first measure. The second measure of the melody is marked with a '2' in a box above it, and the second measure of the bass line is marked with a '2' in a box above it. The third measure of the melody is marked with a '3' in a box above it, and the third measure of the bass line is marked with a '3' in a box above it. The fourth measure of the melody is marked with a '4' in a box above it, and the fourth measure of the bass line is marked with a '4' in a box above it. The notation ends with 'etc. rep.' and 'sempre'.

1. Ritmo harmônico: $\text{♩} \cdot \text{♩}$. (ou $\text{♩} \cdot \text{♩} = \text{zero}$)
2. encadeamento baseado na repetição constante do som fundamental e da sua quinta nas bordaduras superior e inferior, respectivamente (movimento contrário):
3. bordadura também entre os dois grupos de ostinato
4. colcheias=pseudomobilidade
5. timbre e dinâmica: neutros
6. oriundo do folclore = originário
7. peças com que pode ser comparado: Berceuse op. 57 de Chopin, Bolero de Ravel.

Ex. 2

Hans Neusidler (1508-1563), *Der Judentanz*



1. ritmo harmônico: zero
2. ritmo melódico: muita mobilidade e não-concordância harmônica beirando o bitonal, o que provoca tensão harmônica inicial (entre bordão e melodia), dissolvida cada vez em fórmulas finais no tom de mi.
3. além deste contraste, ressalta o tradicional HUPFAUF, variação rápida em compasso ternário.
4. origem: folclore (exótico)

Nos exemplos 3 a 6 há presença constante de determinada nota. Por razões de espaço só transcreveremos poucos compassos de cada exemplo.

O exemplo 3, Gavotte II da 6.^a Suite Inglesa de J.S. Bach, traz a fundamental (ré-3) sempre em parte fraca de tempo. É relacionado com a Musette.

O 4.^o exemplo, *Die Liebe Farbe*, Nº 16 de Schönbrunn de Schubert, repete constantemente o 5.^o

grau de si-menor. O andamento é lento e há três estrofes. Nota-se nesta peça, a tão característica vacilação de Schubert entre o tom maior e o menor.

No 5.^o exemplo predomina o fa, som fundamental desta *Segunda Sonata para piano* de Brahms. É, no entanto, tratado como se fosse semi-cadência, deixando no fim a impressão de acabar numa Dominante.

O 6.^o exemplo, *O Velho Castelo* de *Quadros de uma Exposição*, é de Mussorgsky, compositor que mostrou em todas as suas obras uma grande predileção pelos pedais (compare com *Canções e Danças da Morte*, com o final do poema sinfônico *Uma Noite no Monte Calvo*, etc). Impressiona a coerência com a qual, primeiro, não abandona o pedal (sol) nunca, mesmo no antepenúltimo compasso-situação em que a maioria dos compositores poria Dominante, abandonando o pedal (compare com a *Berceuse* de Chopin e *The Battell*, *The Flute and The Droom* de Byrd) - segundo, ainda ressalta audaciosamente o pedal em vários compassos que ficam sem melodia ou harmonização, deixando acordes dissonantes dos compassos anteriores suspensos.

Nestes exemplos afasta-se o bordão sensivelmente da sua origem, tornando-se cada vez mais independente, livre.

Ex. 3

J.S. Bach, *Gavotte II - Suite Inglesa VI*



Ex. 4

Schubert, *Die Liebe Farbe*, Nº 16 de *Schöne Müllerin*

Etwas langsam.

Ex. 5

Brahms, 2.^a Sonata para Piano

tr *leggiero*

pp

tr

tr *pp e leggiero*

non troppo presto

Ex. 6

Mussorgsky, *Le Vieux Chateau de Quadros de Uma Exposição*

Debussy usa frequentemente a escala de tons inteiros. Carente de semitons, tem esta escala a tendência para a imobilidade (da mesma maneira que a escala pentatônica, por um lado, e, por outro, o cromatismo extremo).

No *Preludio Nº II para piano* ... 'Voiles' há muitos ritmos, mas pouca mobilidade. As figurações turvam apenas levemente a superfície lisa desta harmonia. A escala de tons inteiros, com a sua harmonia "escorregadia", é somente abandonada durante 6 compassos (42 a 47), quando deixa lugar a uma escala pentatônica não muito menos escorregadia, isto é, bastante indefinida quanto ao som fundamental. Apesar do si-b grave estar presente durante quase toda a peça, não pode ser considerado fundamental. Os semitons do compasso 31, únicos da peça, também não modificam o panorama.

Schubert, em sua última canção de *Winterreise*, utiliza o bordão duplo nos dois primeiros compassos com apojetura da 4.^a aumentada para retratar a desolação e a decadência do seu anti-herói que virou to

gador de realejo.

Ex. 7

Schubert, *Der Leiermann* de *Winterreise*

Etwas langsam

Um dos raros exemplos de bordão no terceiro grau, Dominante-relativa, que predomina em toda a fase de transição do meio do desenvolvimento até a reexposição (c.99), encontramos no 1º movimento da *Sonata em Sib Maior op. posth.* (c.54-98) de Schubert. O constante recair sobre ré menor provoca efeito etéreo. A Tônica que se anuncia no compasso 76 surge num ppp e parece mais ta de ré menor do que Dr de Sib Maior.

Somente o compasso 86 traz a definição.

Todas as sonatas op. posth. de Schubert abundam em bordões. Compare neste sentido com os inícios das Sonatas em Lá maior e dó menor; veja também os compassos 99 a 105 (tema) da *Sonata em Sib Maior* e o estancar neste último compasso e no 106 com bordadura trovejante no baixo.

Na canção *Die Stadt*, a neblina que impede a visão, a água cinzenta, o ritmo regular do remador, provocam um bordão de acorde de sétima diminuta sem resolução a não ser o silêncio final, e a permanen

cia do dó-1, só momentaneamente interrompido pelo surgimento fugaz do sol que ilumina a cidade antes de por-se definitivamente.

Ex. 8

Schubert, *Die Stadt* de *Schwanengesang*

O "Choral" (canto religioso) na primeira parte do segundo movimento do 3º *Concerto para piano* de Bartok está sendo exposto pelo piano, trazendo, nas suas paradas, em cada fim de frase e como introdução, um bordão figurado.

Na exposição,⁹ o coral e o bordão fixo estão no piano e as cordas fazem ornamentos lentos, enquanto na reexposição¹⁰ os papéis estão trocados e o piano desenvolve muitos floreios por cima do bordão mantido na orquestra.

Na sua "*Nightmusic*", peça para piano, utiliza Bartok pela primeira vez um cluster-bordão de 4 notas, na região central.

Procurar bordões nas obras de Webern pode parecer absurdo, contudo sugerimos refletir sobre as *Variações para piano, opus 27*. Nos últimos compassos da terceira variação há insistência do mi-1 gerando bordão não invalidado nos dois últimos compassos da obra. Percebe-se que a repetição de sons no

mesmo registro impede a atonalidade.

A manutenção de 7 dos 12 sons no mesmo registro durante toda a variação II estabelece, nitidamente, bordão-crivo com "centro tonal" $1a-3$ (alcançado por cadência napolitana: sib/sol /lá). Este bordão, que foge aos princípios atonais mas não aos de serialismo, é constituído de acorde simétrico que parte do $1a-3$, ascendente e descendente, por intervalos de 3^a menor, 4^a justa e 4^a justa:

sib
fa
do
la
fa
do
sol

Quatro dos restantes 5 sons figuram em três registros diferentes, enquanto o último, que está em relação de trítone (som polar) com o lá, o mib, a parece em quatro registros. Há simetria harmônica também entre estes 5 sons: partindo do mib, ascendente e descendente, 2^a menor e 3^a menor:

sol
mi
mib
ré
si

O primeiro aparecimento do mib é furtivo mas em ff, através de apojeturas curtas e efetua-se co

mo retrógrado do início: sib/sol \sharp /lá - mib /re
ré \sharp mi
f p ff

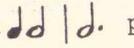
Na obra *Lux Aeterna de G. Ligeti*,¹¹ os primeiros três compassos trazem o $f\bar{a}-3$ uníssono (entradas defasadas nas vozes femininas) para bifurcar pouco a pouco, a partir do 4º compasso, e apagar-se no fim (pág. 27) na segunda maior $f\bar{a}-sol-2$ nos contraltos.

Note-se a escrita complicada das durações que provoca (apesar do $\frac{4}{4}$) a impressão de tempo não medido. O som nunca é interrompido, as pausas obedecem a um revezamento bem calculado e estrito e a heterofonia não é perceptível nos bordões compactos.

Note-se também os 7 compassos de silêncio no fim da obra.

Em 1969, o autor fez uma adaptação para Côro e instrumentos da obra *Missa pro Defunctis* de Pierre de la Rue.

Tomando como ponto de partida o trecho mais impressionante da obra de Pierre de la Rue, o Agnus Dei 2 (Ex. 9 e 10), foram escritos os 17 compassos instrumentais da introdução. Neste trecho acha-se pouquíssima mobilidade. Predomina duradouramente o acorde de $d\bar{o}$ -menor. O aparecimento dos acordes de $l\bar{a}-b$ maior no 3º compasso (2º tempo) e de Sib maior no 4º compasso (2º e 3º tempos) pouco influem, permanecendo a música praticamente imóvel durante 6 compassos em movimento lento para em seguida chegar, por graus conjuntos, a Sib maior no 1º tempo do 7º compasso. Sib perdura dois compassos, segue
ART. 004, Salvador: 9-46, jan./mar. 1982

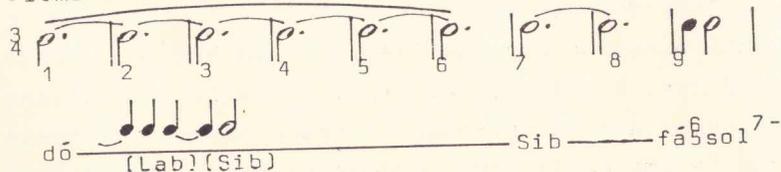
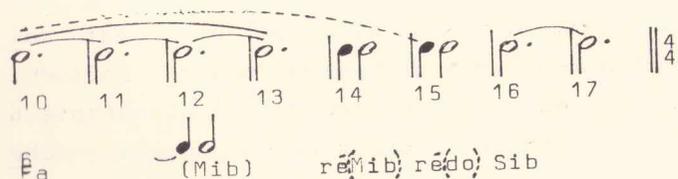
dos pelo 9º compasso que traz a maior mobilidade até então constatada  porque cadencia, surpreendentemente, para fá-maior, no compasso 10.

Fá-maior alcançado se mantém durante 4 compassos com uma bordadura harmônica no compasso 12 (Mi-b-maior). E mesmo o ré-menor que surge no compasso 13, no fundo, não é abandonado a não ser no fim do compasso 15, quando desemboca (compasso 16) no acorde de final de Si-b-maior. Sendo ré-menor relativa de Fa-maior (a terça maior fá-lá é comum), temos quase a relação idêntica - de bordadura harmônica - como no terceiro compasso. Podemos considerar o acorde de Mi-b-maior do compasso 14 uma bordadura harmônica, tal como o acorde de dó-menor do compasso 15, pelo menos até o momento preciso em que se verifica tratar-se não de bordadura e sim de passagem harmônica.

Ex. 9

Pierre de la Rue, *Missa pro Defunctis*, ritmo harmônico.

ritmo harmônico

Tais observações induziram o autor a manter os acordes principais na instrumentação com maior duração do que uma redução simples da partitura exigiria, portanto também durante o aparecimento das bordaduras harmônicas como por exemplo no 4º compasso, quando o acorde do Si-b-maior é tocado pelos sopros e as cordas mantêm dó-menor. Ou, em última consequência, nos últimos compassos da página 12, quando chega-se ao cluster diatônico, os sopros mantêm o ré-menor, as cordas, dó-menor e o cõro, Si-b-maior, ou seja, os três acordes finais.

Parece-nos lícito tal proceder, aparentemente anacrônico, no momento em que não deturpa o conteúdo e expressão intrínsecos à obra, chegando, pelo contrário, a reforçá-los. Nesta obra o bordão simboliza a morte, comparável com o que se manifesta nas marchas fúnebres de Beethoven e Chopin, com *A Morte e a Donzela* de Schubert e o *Requiem* de Fauré. Razão pela qual os 17 compassos do segundo Agnus Dei foram utilizados para a introdução instrumental do Introitus.

Dai, também, a bordadura-ostinato do berimbau, afinado mi-b / fá, nos compassos 21 a 43 e, de novo, em 52 a 59 do Introitus que perpetua o canto chão do celebrante no compasso 20, apresentado por antecipação nos compassos 18/19 pelo berimbau, reaparecendo no final do Agnus Dei 2, de dentro do cluster acima descrito, e reforçando (antecipando novamente), através da Subdominante (mi-b em si-b), o clima de fé e confiança do *Lux Aeterna* que conclui a obra.

Ex. 10

AGNUS DE--I 72 25

QUI TOL-LIS PEC-CA-TA MUN-
 QUI TOL-LIS PEC-CA-
 QUI TOL-LIS PEC-CA-TA MUN-
 QUI TOL-LIS PEC-CA-TA MUN-

Sopros
 Cordas

30

DI TA MUN- DO-NA E-IS DO-NA
 DI DO-NA E-IS RE-QUI-EM,
 DO-NA E-IS RE-QUI-EM,
 DO-NA E-IS RE-QUI-EM,

Sopros
 Cordas

35

RE-QUI-EM RE-QUI-EM RE-QUI-EM
 E-IS RE-QUI-EM RE-QUI-EM
 IS RE-QUI-EM, RE-QUI-EM, RE-QUI-EM
 DO-NA E-IS RE-QUI-EM

Sopros
 Cordas

Tuba *ppp*
 Sopros *perdonosi.....*
 Cordas *ppp*
 *Monobaiixo
 Bateria *p*
 *sinos
 *choripizz
 *ronda

*instrumentos de autoria de Walter Smetak

O terceiro movimento, *Jogos*, da obra *Mosaico opus 36 para Orquestra* de Marlos Nobre (Edição Tonos) oferece outro aspecto digno de nota (Ex. 11). Apesar de tratar-se de peça com grande dramaticidade, constata-se, analisando-a, que é mero bordão e desprovida de ritmo harmônico. A dramaticidade é conseguida através da dinâmica e dos "jogos" tímbricos, cabendo papel muito importante à percussão.

As "subidas" dos metais até o compasso 152, das cordas e madeiras até 160 e 161 respectivamente não passam de distribuição orquestral do cluster cromático ou, no caso dos metais, de transposição para a oitava da posição inicial, com exceção dos trompetes, cuja transposição é de terça maior. Em 162, temos a percussão que interrompe o cluster exposto, em 173, golpes do mesmo; em 182, pseudo-mobilidade dentre diversas fatias do cluster inicial e, em 192, temos o ré-unísono nas cordas e bordadura entre os superagudos e supergraves de madeiras e metais. Durante esta terceira parte (*Jogos*), predomina sempre e simultaneamente o fá \sharp tímpano grave. O único encadeamento no plano harmônico se efetua de 191 para 192. Mesmo assim não de maneira completa: apesar do ré-unísono nas cordas e da bordadura nos sopros, acima descritos, continua predominando até o último golpe, o tímpano grave com o seu fá \sharp .

Ex. 11

Marlos Nobre, *Mosaico op. 36*

*) bordadura entre os superagudos e supergraves de madeiras e metais. acordos alternativos.

Obs.:

4 Timpanos

ligação entre a I e a II parte

entre a II e a III parte

descansos do cluster cromático:
 a) percussão
 b) transições (5a justa resp. 6a menor e unísono)
 c) segunda parte: ciclos

O exemplo 13, fruto de uma tentativa de transpor para a música a técnica dos mosaicos que impressionaram e influenciaram o autor nas várias estadas na cidade de Ravenna-Itália, estabelece parâmetro entre melos e vogais, a saber:

Ex. 12



Trata-se pois, de uma composição baseada nas côres (vogais) do próprio texto, descobrindo a música latente da oração. A cada sílaba corresponde um intervalo musical: baixo e tenor entoam as sílabas que contém *E* e *I*, o contralto a vogal *A*, o soprano *O*, ambos *U* e todos o *AE*, de *mortis nostrae*, único *AE* do texto e ponto culminante da composição. Bordaduras provocam pseudo-mobilidade, aliadas à harmonia criva: com as diversas vogais aparecem os respectivos intervalos musicais, desaparecendo em seguida para reaparecerem mais tarde. Neste caso pode-se falar em pseudo-encadeamento, porque a harmonia não muda a não ser no "polo uníssono", fá natural da sílaba *AE*, que garante o contraste mas no fundo tampouco deixa de ser bordadura do ré (fundamental) para o qual retorna. Nota-se que a fundamental está sempre no contralto, no meio da textura. (Ex. 13).

A mesma técnica foi empregada pelo autor na obra *TE DEUM* para côro a 6 vozes e orquestra. Esta obra, cuja duração é de 17 minutos, repousa durante mais da metade de sua duração no mesmo acorde - pedal, transposto uma 3ª menor acima e completado por oito sons confiados à orquestra. Resulta um acorde

ART. 004, Salvador: 9-46, jan./mar. 1982

de 13 sons (o ré se encontra duas vezes). Estes 13 sons estão sempre presente mas sã esporadicamente tocados. Isto porque os sons são mantidos no mesmo registro e no mesmo timbre ao longo deste trecho de harmonia criva: bordão que continua presente mesmo durante as pausas, implantando clima de meditação. (Ex. 14)

Difere da técnica do "soggetto cavato" (tema cavado), no caso literalmente cavado na escala, p. ex. Josquin: *Hercules Dux Ferrarie* = e-u-e-u-e-a-i-e = re-ut-re-ut-re-fa-mi-re = d-c-d-c-d-f-e-d (Apel: *Dicionário Harvard*), descrita por G. Zarlino no tratado *Instituzioni harmoniche* - 1588, vez que o "soggetto cavato" se calca na denominação preexistente dos graus da escala (vide também as *Variações A.B.E.G.G.* de Schumann, o motivo B.A.C.H. etc) enquanto a técnica descrita, embora partindo das diferentes vogais, resultou de uma escolha particular de intervalos cativos. De um lado há motivação literária (tema cavado) do outro climática (tema cativo).

Ex. 13

ernst widmer
1965
ave maria
per
coro a cappella.

Soprano
Contralto
Tenore
Basso

*) como um x, 5 semibreve. **) quasi glissando.

Ex. 14

The musical notation for Ex. 14 consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a series of notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a series of notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a series of notes, including a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. There are various markings above and below the notes, including 'S²', 'U', 'A', 'I', and 'AE'.

Observação: as notas redondas pertencem ao coro, as quadradas à orquestra; a triangular refere-se ao polo uníssono da vogal AE.

NOTAS

1. Schoenberg. p. 252
2. Termo proposto pelo autor = predominância de timbre e dinâmica sobre os demais elementos da linguagem musical.
3. Gebser.
4. Bordão como termo técnico, parece-nos mais adequado do que "som sustentado" ou "pedal". Primeiro porque "som sustentado" não admitiria som repetido, com ou sem pausas intercaladas e "pedal" faz crer que se trata apenas de voz(es) em registro grave.
5. Dart, p. 167.
6. Fenômeno que ocorre frequentemente na música totalmente serial.
7. Nº 1 dos Gravesaner Blaetter.
8. Ligeti. Encarte Wergo Wer 60022. Mainz/Baden-Baden.
9. Ver página 31 da Edição Boosey and Hawkes, redução para 2 pianos.
10. Ibid, p. 40.
11. Ver Edição Peters. Frankfurt, Litolff-Peters, 1968.
12. Instrumentos de autoria de Walter Smetak.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BLUME, Friedrich. *Das Chorwerk*. Wolfenbuettel, Moeseler, s.d.
2. ———, ed. *Musik in geschichte und gegenwart*. Kassel, Baerenreiter, 1956.
3. DART, Thurston. *Practica musica*. Berna, Francke, 1959.
4. DAVISON, Archibald T. e Apel, Willi, eds. *Historical anthology of music*. Cambridge, Harvard University Press, 1966.
5. GEBSER, Jean. *Ursprung und gegenwart*. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1949. 2v.
6. ———. *Abendlaendische wandlung*. Zürich, Oprecht, 1945.
7. JAROCINSKI, Stefan. *Quelques aspects de l'horizon sonore de Debussy*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.
8. PERSICHETTI, Vincent. *20th Century harmony*. New York, Norton, 1961.
9. PISTON, Walter. *Harmony*. New York, Norton, 1961.
10. SAMUEL, Claude. *Panorama da arte musical contemporânea*. Lisboa, Cor, 1964.
11. SCHERING, Arnold, ed. *Geschichte der musik in beispielen*. Leipzig, Breitkopf, 1931.
12. SCHOENBERG, Arnold. *Harmonielehre*. s.l., Universal, 1949.
13. TONCITCH, Voya. *Intuition, nouvel element d'une nouvelle musique*. *Revue Musicale Suisse*, 110/2, 1970.

“... EL TEATRO TIENE SIEMPRE UNA LUZ QUE PERMITA VER LAS PALABRAS...”

J. Teixeira Coelho Netto

RESUMO

Este texto faz parte de uma obra mais longa, *Uma outra cena (Diagrama poético do teatro)*, interessada na procura e na justificação de um teatro capaz de promover a significação que lhe é específica, a significação própria de sua poética. Este tipo de prática teatral não é comum, longe disso. Frequente é o teatro que perde sua identidade nas pistas que lhe são deixadas por outros veículos, como o cinema e a literatura.

Nessa linha, o texto "...El teatro tiene..." discute o lugar da palavra em cena, estabelecendo-se uma relação entre a palavra, o teatro discursivo e o entendimento sociológico ou sociologizante da função teatral. São feitas referências a uma certa concepção de teatro em vigor no país e que tem em Fernando Peixoto um representante típico. Indica-se ainda que a opção do teatro não deve ser pelo signo mas pelo símbolo-motor.

Fazendo parte de uma obra maior, este texto retoma idéias discutidas em capítulos anteriores e coloca outras desenvolvidas em seções posteriores. No entanto, o texto tem uma unidade própria que lhe permite traçar o quadro geral do tema nele proposto.

É o que percebe, em *La Habana para un infante difunto*, um crítico de cinema, G. Cain, vulgo Ca brera Infante. Para logo a seguir expor que só o cinema oferece os clarescuros, essa fusão das lu zes com as sombras que — se poderia acrescentar — é a única capaz de, enquanto modo organizador não apenas da narrativa mas da própria atividade anterior a ela, permitir a visão.

Cain não abre exceções: para ele, é o teatro, todo ele, que sempre paga um maquinista exclusiva mente para dirigir um spot sobre a palavra, o dis curso. Ele está quase certo: uma ou outra experiên cia teatral, apenas, é que poupa essa despesa qua se sempre inútil. Deixando um pouco à margem o ra dicalismo: se for o caso, que fiquem as palavras em cena, mas pelo menos apague-se essa luz preten samente iluminadora porém de fato cegante que é jo gada, como lâmpada de interrogatório, sobre atores, personagens e espectadores, impedindo-os de ver on de estão, o que fazem, com quem fazem, não os dei xando ver o teatro e o mundo.

Se a palavra não chega a ser inútil, no tea tro seu valor varia do acessório ao contraditório em relação à cena. É que, por sua natureza, a pala vra é um signo terceiro ou convencional, e tem pou co a fazer no esquema de um cogito icônico. É as sim acessória porque o essencial vem "dito" pelo icônico. O teatro não é para ser lido, a leitura do signo poético é uma *harmatia*, a trágica falha de uma semiologia de berço linguístico. E pode ser contraditória porque cada tipo de signo, cada moda lidade da consciência — icônica, indicial ou sim

bólica — tem seu modo próprio de arquitetar a sig nificação, modo específico de cada uma e que pode ser invalidado quando se utilizam elementos de um outro modo. E a palavra, simbólico-convencional, não está à vontade na cena, icônica, simbólico-mo tivada.

Mas como, a palavra enquanto acessório? E Eu rípides, e Shakespeare? Quando se trata de teatro, e não de literatura declamada para que o ouvitor sentado na arquibancada se espante diante da verda de do texto, a palavra é dispensável em qualquer deles. É possível experimentar *Electra* em grego an tigo ou *Apocalipsys cum figuris* em polonês sem se quer suspeitar da nacionalidade linguística da ce na. Quando se trata de teatro, o que tem de ser "dito" — mas não há o que dizer: o que há são as sociações não analisáveis, indivisíveis — será di to pela cena, antes, muito além, sobre e apesar das palavras. O teatro não é, como queria tentar Wagner e como acreditava o Boal do Teatro do opri mido, algo que se exprime através da soma de todas as linguagens possíveis: palavras, cores, formas, movimentos, sons. Se houvesse uma soma, o conjunto deveria ser analisável. Mas isto não pode aconte cer. Ou melhor: quando acontece, já não se está mais no teatro, porém na redação do jornal, na sa la do professor, no quadro negro da classe. Não há soma, há a unidade. Unidade que existe antes da pa lavra e que é embrionariamente constituída por na da além do teatrô, seu espaço-tempo, sua máscara, que são um.

Mas como, a palavra não é o guia do teatro?

Talvez, mas apenas do teatro cego, esse teatro que não vê: antiteatro. Não é guia, é muleta. E dispensável, porque fruto de somatização. O teatro dispensa o libreto declamado, pensado para os que não sabem ler.

O texto, o texto, o texto. A crítica de uma "peça" começa pelo texto, pela intriga, pelo enredo, e sobram duas ou três linhas para os... "efeitos". A História do Teatro é uma versão digesta da História da Literatura. Os livros "de combate" sobre o teatro, no Brasil, são livros onde se acumulam discussões sobre o texto. (É quase indecente que continue a existir, hoje, autores não-teatros que escrevem "para" o teatro; na melhor das hipóteses, essa "peça" será mera ocasião para a alimentação do publicotropismo).

Aquele teatro para o qual o texto é o mais importante não passa de um teatro que revive a arte medieval do duelo pela oratória, como calmamente coloca as coisas Grotowski. Um teatro que se confunde com uma tribuna polêmica, um teatro intelectual. Um teatro que confunde o combate oratório com o combate imediato, e que por isso não é nem combate, nem teatro.

No Brasil, essa arte medieval tem um momento não propriamente de nascimento mas de tentativa (que continua até hoje, frustrada) de afirmação. Um momento e duas datas de referência: fins da década de 50, com os primeiros trabalhos "realistas" do Teatro de Arena, e imediatamente antes e depois de 64. Fernando Peixoto é um testemunho dessa situação: num texto de 1967, afirma que "é o momento

da sociologia invadir o teatro e fornecer a base científica de trabalho, cada vez mais indispensável".¹ E em 1974,² ele irá reconvocar a sociologia para ajudar a estética — evidenciando que o tempo passa mas os homens permanecem. E as idéias. Numa absoluta negação da história: é que um certo teatro adora, pelo visto, repetir-se como farsa e como tragédia.

É pelas mãos trêmulas da sociologia e em nome da ciência que a palavra tomará conta da cena e tentará asfixiar este teatro. Sociologia e ciência: e depois vêm dizer que o lema da bandeira não é adequado, que ele não tem raízes entre os brasileiros... A leitura comteana de Marx parece de fato um horizonte insuperável para grande parte do teatro brasileiro. (Pelo menos numa coisa Fernando Peixoto acertou: trazendo a sociologia para a cena, só se poderia ter uma estética mesmo, nunca uma poética). Também nós aqui, nos trópicos, gostamos de ser "científicos". Ou, como repetia Totó, *I soliti ignoti*: "sci-scientifici". Nós também somos discursivos e cerebrais. Mas de vez em quando também costumamos pagar um tributo ao biológico, como diagnóstica Grotowski; por exemplo, como quando se descobriu Artaud por aqui e se pensou que gritar e contorcer-se espasmodicamente pelo chão era ser cruel num sentido que ultrapassasse o conceito de maldade, de malvadeza. Mas o que se conseguiu então, e se consegue frequentemente, é apenas uma máscara mal amassada da esquizofrenia, porque o cerebral continua puxando as rédeas para seu lado.

Não cabe aqui discutir porque foi o teatro,

naquela época, buscar orientação fora do teatro, no antiteatro. Alguma coisa já tentei dizer a respeito, em outro lugar,³ como outros tentaram. O que importa é destacar que ao lado do cientificismo e do sociologismo prevalecia uma outra diretiva: a da didática (cujo nome mais adequado seria talvez "paternalismo"), a preocupação de *mostrar* - invertendo o papel básico do teatro que não é *mostrar*, mas *ver*. Sem falar que, com essa opção, se desprezava um princípio básico sem o qual inexistia teatro, o princípio de que não cabe montar peças para ensinar aos outros o que já sei. Teatro é descoberta e não repetição. (E não é por acaso que nesse país por excelência da palavra, do verbo, do literato, que é a França, o ensaio, no teatro, é justamente a *répétition*). Se quero repetir uma lição aprendida, existem outros veículos. Se estes não podem ser usados, então melhor pôr a idéia de lado. Ocupar o espaço disponível, sim; mas com aquilo que pode ser acolhido por esse espaço. E o espaço do teatro não acolhe a sociologia, e se dá muito mal com a ciência. Particularmente com o cientificismo. E a palavra, ele acolhe mais por força da tradição que da necessidade: a cena articula-se mas é com a palavra poética. Melhor: com o signo poético. Ainda melhor: com o símbolo, definido por Ricoeur. Por exemplo, com o ideograma verbal, notável contradição nos termos com que Haroldo de Campos encena sua *Signância quase céu*. É que — Grotowski tem de passar várias vezes por aqui — no teatro não se deve ver com a mente, mas com os sentidos. "No tongue: all eyes: be silent". (*The Tempest*)

Cain tem razão: o que interessa é o clarescuro, também no teatro. Onde as idéias claras não têm vez, como defendeu Artaud. O teatro da crueldade não era apenas contra o discurso, genericamente: antes dele, pelo menos Vaktangov e Meyerhold haviam levantado uma bandeira análoga, de modo particular Vaktangov, ao defender a devolução, ao teatro, de seu mistério, sua emoção, seu caráter sensitivo. Artaud é específico: o teatro não tem o que fazer das idéias claras.

Isso remete a pelo menos parte do teatro brasileiro recente. Em 1977, escrevendo sobre e defendendo *Ponto de Partida*, de Guarnieri, Fernando Peixoto,⁴ que dirigiu a encenação, observa que nesse teatro "cada gesto e cada movimento possui um significado claro e nítido". Supondo que isso possa eventualmente ocorrer — quase uma quimera —, para que levar esse gesto e esse movimento claros e nítidos para a cena? Para mostrar a "verdade", que deve ser "dita despida de qualquer recurso tido como teatral". E para que mostrar a verdade? Porque, dizia Peixoto em 76, Guarnieri quer permanecer "fiel ao mais possível e vigoroso realismo". Que tem por objetivo? "Tornar reconhecível a verdade".⁵ É que, como Peixoto disse em 73,⁶ "o maior problema do teatro brasileiro é que a verdade está ausente do palco". Palco cujo dever é produzir um conhecimento que "precisa ser buscado na realidade objetiva". Que pode ser buscada como? Deixando que "a realidade invada com violência a cena". Lembram-se de Boal no programa do *Opiniao*, vários anos antes? Como reafirma Peixoto 77,⁷ o verdadeiro teatro é o que busca tornar reconhecível a verdade. Não há dū

vida alguma: a verdade, a realidade, o objetivo são pilares desse teatro. Ratificando tudo isso, ao escrever em 73/74 sobre Artaud — destacando de passagem que não pretendia fazer de Artaud uma leitura com a qual o próprio Artaud concordaria — Fernando Peixoto anota que "o que interessa é precisar com rigor o significado do símbolo".⁸ Nada menos próximo do teatro de Artaud e do teatro que não vê com a mente mas com os sentidos exatamente porque é teatro.

Supondo como certa a existência de coisas como a verdade, a realidade, o objetivo, o que consegue um teatro que tenta elevar sua arquitetura sobre esses planos? Tanto quanto conseguiu a peça — neste caso, é peça — sobre Vladimir Herzog, encenada depois da "abertura": muito pouco, próximo do nada. Por quê? Antes de mais nada, por causa do cansaço. A realidade e o objetivo cansam, no teatro. Na esmagadora maioria das vezes cansam, porque o encenador quase sempre permite que ambas as coisas se sobreponham ao teatro, incorrendo no erro de pôr o teatro a caminhar sobre a cabeça. Há outros veículos para o tráfego — quase sempre, o tráfego — da verdade, da realidade, da objetividade, se é possível determinar com tanta segurança, como faz Peixoto, o que seja cada uma dessas alucinantes entidades. Ou, supondo que a verdade e a realidade, pelo menos, sejam determináveis: mesmo assim, o teatro não irá alcançá-las através do gesto e do movimento claros, das idéias precisas, dos símbolos definidos. Se se insiste nesses termos, a verdade do e pelo teatro somente pode ser alcança

da nessa busca instantânea e tateante que mexe com aquilo que os espíritos científicos costumam catalogar como fantasia, ilusão, sonho. Somente é atingível quando se atua não para um público, pressuposto básico das idéias claras no teatro, mas na direção de um eventual público ("eventual" porque a tendência radical do teatro é para a inexistência do público, substituído pelo teatror).

Mas, neste caso, como representar no teatro os "problemas atuais", preocupação que a estética (mas nem sempre, para dizer o menos, a poética) deste século sempre procurou ostentar e solucionar? Preocupação que é hoje pesada demais para ser simplesmente silenciada e contornada. Para tratar desses "problemas atuais" não é preciso muito mais do que deixar a cena lidar com seu material próprio, o símbolo-motor, o símbolo produzido pelo arquetipo. Símbolo que não é o gesto claro e nítido mas uma elaboração sobre esse gesto; e nem o gesto comum, ao qual Grotowski opunha o signo, que, porém, deve ser lido como símbolo, símbolo-funcional. Por falar de ontem, fala também de hoje e de amanhã, esse símbolo. Os "problemas atuais" nunca podem ser postos de lado, o símbolo-motor não permite essa ocorrência. Não há porque ficar tentado a empurrá-los à força para a cena — que nesse caso se transforma em mera ribalta — simplesmente porque não há maneira de tirá-los de cena. Para deixá-los ali, na cena, em paz, basta não querer afivelar-lhes a metamáscara "Problemas Atuais", cujo único efeito é o de exatamente confiscar-lhes essa dupla qualidade de "atuais" e de "problemas". Se

formulo um problema é porque tenho sua solução — e o teatro não é o espaço das soluções. É verdade que o teatro, como Picasso, não procura: acha. Mas não soluções.

A presença incontornável desses "problemas" dispensa a preocupação com seu prévio concerto, como também dispensa tratamentos que cuidem de sua inteligibilidade: eles sempre dizem o que têm a dizer sem o recurso a idéias claras, sem nem mesmo o recurso a uma língua conhecida. Um colega de estudos chinês — cujo nome seria inútil citar — falou-me certa vez, e a propósito de um outro assunto, de uma história ou fábula de seu país envolvendo um mandarim. À beira da morte, esse mandarim soube que uma trupe japonesa pedia licença para encenar, em sua fortaleza, uma peça. Sobre a morte. O mandarim queria, exatamente, saber como era a morte, mas não falava o japonês. Mesmo assim, reuniu suas últimas forças e foi deslocado para o pátio interno onde se daria a representação. O mandarim não entendia aquela língua "bárbara", e os gestos dos atores não ostentavam, para ele, em princípio, nenhum significado claro e nítido. Ao final da encenação, o mandarim estava com um sorriso nos lábios. Como se prevê: morto.

É impertinente perguntar coisas como "mas ele ficou sabendo mesmo o que era a morte?", como também não vem ao caso verificar se a história é autêntica: interessa o fato de traduzir, ela, uma constatação talvez não cotidiana, mas não tão radicalmente rara, que se insiste em desconhecer: próprio do teatro é promover associações apercepti-

vas, que encontram seu caminho para o interpretante por cima e através dos obstáculos elaborados pelas palavras, idéias claras, pela verdade, pela realidade, pelo objetivo.

É muito comum, de fato, como o faz Fernando Peixoto,⁹ falar não num *teatro* verdadeiro, num *teatro* da verdade, mas numa *dramaturgia* verdadeira, numa *dramaturgia* que mostre a verdade, a realidade, fiel ao realismo. Tratando-se de "dramaturgia" é até possível admitir que, para ela, de seu ponto de vista, deve-se dar primazia à verdade, à clareza etc. Pode-se admitir isso porque *dramaturgia* não é teatro e nunca conseguirá pisar numa cena. Que a *dramaturgia* fique com as palavras: o teatro será feito de outro lado.

NOTAS

1. *Teatro em pedaços*, p. 306.
2. *Idem*, p. 228.
3. *O intelectual brasileiro: dogmatismos & outras confusões*. SP, Global, 1978.
4. *Teatro em pedaços*, p. 113.
5. *Teatro em pedaços*, p. 192.
6. *Idem*, pp. 161 e seg.
7. *Idem*, p. 195.
8. *Idem*, p. 217.
9. *Teatro em pedaços*, p. 195.

BANDAS: ANACRÔNICAS OU ATUAIS?

RESUMO

Os programas de ação cultural desenvolvidos por órgãos públicos, via de regra são conduzidos de cima para baixo, atendendo a pressupostos de atualidade ou anacronismo que nem sempre correspondem à realidade. A política cultural dos meios de comunicação social pode dar uma ilusão falsa da realidade do cotidiano das comunidades, principalmente nas cidades do interior. A banda de música, que representa uma antiga tradição, desde os primórdios da Colonização, pode ser vista como uma atividade fora de moda, não valendo a pena investir nela. Um trabalho de Animação Cultural Comunitária, no Estado do Rio de Janeiro, revelou justamente o contrário. O que faltava era uma perspectiva mais objetiva da realidade de tanto por parte dos líderes comunitários como das corporações musicais.

A banda fluminense, hoje, sai do seu estado de latência e reassume um importante papel de mobilizadora da comunidade em seus momentos mais caros e solenes, seu papel de escola livre de música e, por fim, se posiciona como uma das trincheiras, em defesa da tradição musical popular brasileira.

ACORDES DE INTRODUÇÃO

Na sede da Sociedade Musical e Beneficente Campesina Friburguense, vemos uma galeria de retratos de antigos mestres, músicos e diretores. Contam a história daquela Banda, com 112 anos de existência. Entre eles está o retrato do pratista Teófilo. É Joaquim Naegele que foi regente da Campesina, durante 25 anos, quem conta sua história. Quando Teófilo morreu, a Banda compareceu ao seu sepultamento, para lhe prestar a última homenagem. Naegele, numa comovente atitude, segurou os pratos do músico falecido e o substituiu na retreta fúnebre. No dia seguinte, quando foi apanhar os pratos para levá-los à sede da Banda, eles estavam rachados!

Histórias como essa podem ser contadas às centenas, com interpretações ora sobrenaturais ora poéticas e constituem toda uma tradição mágica que alimenta a existência de nossas bandas. Mas, com o advento dos meios eletrônicos de comunicação, com a visão mais objetiva do mundo, com a preocupação consumista de nossa sociedade e com o terror pela prepotência, pelo militarismo e pela guerra, ainda haveria lugar para essas histórias? E mesmo para as bandas?

Através de nossa experiência, num exaustivo trabalho de campo, no Estado do Rio de Janeiro, da pesquisa a referências bibliográficas sobre as bandas e de uma reflexão antropológica sobre o tema, tentaremos não responder a perguntas, mas fornecer subsídios que sirvam de elementos para estudos posteriores, tanto mais profundos quanto abrangentes.

ANIMAÇÃO CULTURAL & CULTURA DO POVO

Nossa aproximação às bandas de música civis do Estado do Rio foi realizada através de um trabalho de Animação Cultural Comunitária, nas cidades do interior, promovido pelo Departamento de Cultura da Secretaria Estadual de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, durante os últimos seis anos. A Animação Cultural é um trabalho de levantamento, caracterização, preservação e difusão do bem cultural e da criatividade quotidiana de agrupamentos comunitários. O verdadeiro animador cultural é um líder comunitário e pertence ao segmento social onde se insere o fato cultural. Um animador cultural estranho à comunidade onde atua, deverá acautelá-

se da tentação de uma atitude autoritária e/ou paternalista, tão em voga na vida pública e acadêmica. A abordagem de uma comunidade não deve ser uma atitude leviana de valores pessoais ou de classe social, na falsa pretensão de democratizar a cultura. Seria uma forma de impor a cultura das classes dominantes, como instrumento de dominação. A expressão cultura popular carrega em seu bojo muito desta conotação de submissão de uma classe à cultura de outra. A expressão cultura do povo pressupõe não só o seu consumo mas, acima de tudo, a produção, movida por imperativos históricos, sociais e políticos. Maria Eunice Ferreira Lima chama a atenção para os projetos de Educação Comunitária,

"onde são enfatizados os valores culturais locais, onde se faz o elogio da produção artística popular. Essa ênfase nas tipicidades locais que terminam por descambar no folclore não é um modo de fazê-los permanecer na mesma classe, fazê-los se comportar inclusive dentro da expectativa da burguesia que vai consumir a sua produção folclórica? E isso sem falar em outros efeitos ideológicos, como o de criar artificialmente uma valorização para produtos que não tem lugar numa competição de mercado dominado pela indústria cultural e que terminam por ser assimilados por esta sob a rubrica do consumismo do exótico."¹

Se de um lado, projetos comunitários dessa natureza apresentam os perigos apontados, de outro lado, quando bem conduzidos, podem firmar uma importante consciência de classe. Não se alcança uma consciência de classe enquanto não se assume plenamente a consciência de sua própria cultura. A fim de não deslizar para o exotismo, a valorização da cultura de uma comunidade só tem sentido dentro de

seu próprio contexto. E esta cultura (que dentro do seu próprio contexto nunca é exótica ou folclórica) é uma forma de resistência à indústria cultural dos meios de comunicação de massa, manipuladoras alucinadas da informação e instrumento da cultura dominante (e de sua classe respectiva). A cultura do povo é um repositório de seu ideário enquanto que "as idéias dominantes de uma época são as idéias da classe dominante dessa época".²

Dentro dessa perspectiva sociológica e antropológica, torna-se patente a necessidade de se caracterizar o líder de cada segmento comunitário, como o verdadeiro intérprete de sua cultura. Esta foi nossa estratégia. Não foi rara a vez que, consultando pessoas de representatividade na escala social de determinada cidade, ouvíamos informações de que lá não existia nenhuma atividade musical importante. Após uma pesquisa mais pertinente, "descobrimos" vários grupos de cantadores, de música jôvem, de choro, seresta, coros, bandas de música, grupos folclóricos - todos fora do circuito normal da comunicação social, portanto "inexistentes".

AS BANDAS ESTÃO DESAFINADAS

Foi com estes questionamentos e preocupações que fizemos nosso contato com as Bandas de Música Fluminenses. E apesar de trabalharmos para um órgão oficial, despimo-nos de qualquer oficialismo que pudesse macular ou dar um sentido de exploração política ao nosso trabalho. Encontramos um quadro deplorável, salvo raras exceções, desprezo das comunidades, segregação dos grupos musicais que

eram vistos como soldados quixotescos e nostálgicos, músicos bem idosos sem perspectivas de renovação de quadros, instrumental em péssimo estado de conservação, mestres despreparados executando um repertório pretensioso e desligado de nossas raízes, a Escola indiferente ao significado cultural das bandas. Além disso, das 103 bandas catalogadas no Departamento de Cultura da SEEC/RJ, somente 30 funcionavam e de maneira precária e irregular.

Já sabíamos, por experiência pessoal, em inúmeras viagens feitas às cidades do interior do Rio de Janeiro e de Minas Gerais e também por depoimentos de pessoas mais idosas, do esplendor por que passaram as nossas bandas comunitárias. Em qualquer festa pública, procissão, comemorações cívicas e da padroeira da cidade, enterros de figuras representativas, carnaval e outras, não existia nada mais comunicativo e telúrico. Estas sociedades, liras, clubes, corporações e grêmios, como são chamadas as bandas, ora musicais, beneficentes, filarmônicas, euterpes, operárias, recreativas, conspiradoras, galvanizavam as massas promovendo intenso sentimento de integração comunitária. Seus componentes - lavradores, operários, militares reformados, mecânicos, sapateiros, barbeiros, alfaiates, comerciantes e profissionais liberais, muitas vezes bastante idosos eram os artistas anônimos de uma tradição musical que, não obstante sua força mobilizadora, estava correndo o risco de desaparecer.

Intervir neste processo de decadência representaria a negação dos princípios anti-paternalis-

tas da Animação Cultural? Seria desconhecer a dinâmica de evolução do processo cultural que se transforma diante de novas realidades sociais? Enfim, a banda estaria anacrônica e investir em sua recuperação seria uma forma de ação romântica, desligada da realidade? Um dado cultural tem vida quando tem uma função social. E qual seria a funcionalidade da banda? Esta foi a proposta de reflexão que nos impusemos nestes seis anos de trabalho de campo.

NO TEMPO DE NOSSOS AVÓS

Algumas referências bibliográficas mostram que desde os primórdios da Colonização começam a surgir a prática das bandas de música, cuja tradição nos foi trazida de Portugal. Aliás, até hoje, o imigrante português está presente em nossas euterpes. Só nos municípios do Rio de Janeiro e de Niterói existem cinco bandas de música mantidas basicamente pela colônia portuguesa.³ É claro que as bandas dos primeiros tempos do Brasil Colônia não tinham a mesma estrutura que adquiriram após a Independência. Mas já eram o seu embrião. O escritor Couto de Magalhães faz referência à primeira "banda civil" no Brasil. Foi por ocasião da visita do padre Manuel Nunes, vindo de São Paulo para Santos, a seu colega de ordem religiosa, o jesuíta Manuel de Paiva, em 1554. Maravilhado com a música realizada por um conjunto instrumental, o visitante perguntou se se tratava de brasileiros, os músicos. "Alguns, senhor - responde o padre Paiva - a maior parte, porém, são ainda lusitanos; esperamos ter em breve uma banda completa dos autóctones pois

é rara a aptidão que têm esses bárbaros"⁴.

Se os índios brasileiros eram musicais, os negros não lhes ficavam atrás. Em suas anotações de viagem, o francês Pyrard de Laval, em 1690, faz referências a um potentado na Bahia, que teria sido capitão-general de Angola, o qual "possuía uma banda de música de trinta figuras, todos negros escravos, cujo regente era um francês provençal"⁵. Outras bandas de música de escravos africanos e seus descendentes são citados, no período colonial, em várias fazendas do interior do Brasil.

No Registro do Senado da Câmara fls 44 V do L. 29, de 1717, temos: "a banda de Antonio do Carmo esperou no alto do Bonfim a chegada do Senhor de Assumar à vila de São João d'El Rei"⁶. Aliás, o Conde de Assumar mantinha, na sede do governo das Minas Gerais, em Vila Rica, um grupo de quatro charameleiros escravos. Conforme diz Curt Lange, "é erro atribuir aos choromellyros o emprego dum solo instrumento, a charamela"⁷. A charamela era instrumento de sopro, antecessor da atual clarineta e possuía toda uma família desde o soprano até o baixo. Mas, charameleiros era a denominação genérica que se dava a grupos de instrumentistas de sopro e percussão. Geralmente, era composto de escravos e encontramos referências, sobre estes grupos, em quase todo o território nacional, desde o Pará até São Paulo. Já em 1662, o governador e capitão geral Rui Vaz de Siqueira, acabadas as bexigas (epidemia de varíola), vai ver as aldeias do Grão-Pará. Leva consigo "um tambor e um terço de charamela

leiros, para tocarem pela madrugada, jantar e ceia"⁸. O Padre Jaime Diniz diz que

"no Recife não havia festa, máxime se religiosa, que dispensasse as charamelas, executando os seus repertórios junto às portas das nossas igrejas e capelas, desde tempos muito recuados até ainda na primeira metade do século XIX, onde provavelmente já não eram mais idênticos aos do século XVII — já seriam outros conjuntos musicais — como na Bahia, a Música de Barbeiros — pequenas bandas de música ou charangas, mas ainda denominadas nos documentos arquivais como charamelas ou trombeteiros, até a sua substituição pelas bandas de música"⁹.

O Inventário da Real Fazenda de Santa Cruz relaciona, entre outros instrumentos oito xoromelas¹⁰. Muitas outras referências aos ternos, quaternos e bandas de charameleiros, no Brasil Colonial, poderiam ser citadas. Trata-se, indiscutivelmente, de um dos antecessores da banda de música e mostra a origem humilde de seus executantes.

As Confrarias, Irmandades e Ordens Terceiras das Minas Gerais, no século XVIII, mantinham conjuntos instrumentais ou contratavam músicos por ocasião das festas religiosas (algumas dessas orquestras existem até hoje). Provavelmente, estes grupos se apresentavam, às vezes, como banda de música, especialmente nas procissões ao ar livre, como se usa ainda, em certas cidades do interior. A mais antiga orquestra do Ciclo da Mineração existente até hoje é a Lira Sanjoanense, fundada por José Joaquim de Miranda, em 1776. Como se sabe, o nome Lira é uma designação habitual para as bandas de música. Outra corporação ainda em funcionamento,

na região do Rio das Mortes, fundada em 1858, por José Esteves da Costa é a Orquestra e Banda Lira Ceciliana, da cidade de Prados. Esta dupla designação (orquestra e banda) sugere o hábito das obras serem executadas ora de uma forma ora de outra, dependendo de apresentações internas ou ao ar livre, das disponibilidades dos instrumentos e de recursos financeiros (que começaram a decair no final do século XVIII, com o esgotamento das betas de mineração).

As corporações militares certamente possuíam suas bandas marciais ou fanfarras. Por decreto de 20 de agosto de 1802, foi determinada a obrigatoriedade de se criar um banda de música, mantida pelo erário público, em todo regimento de infantaria¹¹.

Quando veio para o Brasil a arquiduchessa Dona Leopoldina, casada por procuração com o príncipe D. Pedro, acompanhou-a, na viagem, uma banda de música dirigida por Eduardo Neuparth. Para esta banda, José Maurício Nunes Garcia compôs 12 divertimentos. Conta Ayres de Andrade que os ensaios dessas peças, que se perderam, atraíam "verdadeira multidão"¹².

VOCÊ TEM CORAGEM DE DANÇAR O MAXIXE?

As bandas de música estão intimamente ligadas à história da música popular brasileira, durante todo o século passado até as primeiras décadas deste século. Todas as danças européias da moda chegavam pelo porto do Rio de Janeiro e se abasileiravam como a polca, a valsa, a mazurca, a schottisch,

a gavota, a quadrilha. Todas elas fizeram parte do repertório das bandas. No final do século, a opção de música instrumental no Rio era o pianeiro, para as festas da burguesia e o choro, nas classes mais humildes. Nos fundos dos terrenos das casas do bairro da Cidade Nova (o Mangue), o mais pobre do Rio e onde se concentravam os escravos forros de quase todo o Estado, surgia uma dança maldita, erótica, perseguida pela polícia e que era executada por pequena fanfarra. Era o maxixe que custou a ser absorvida pela classe média. Muitas vezes o maxixe era cultivado clandestinamente por respeitáveis comerciantes burgueses, acompanhados de dançarinas francesas que vinham para o Rio em Companhias de Teatro Revista, em clubes fechados, ao som de bandas de música¹³. As peças teatrais também eram acompanhadas por pequenas bandas ou orquestras. O maxixe possuía uma versão mais comportada que era o tango brasileiro, executado pelo pianeiro.

Em 1902, a Casa Edson lança seus primeiros discos com música popular brasileira, gravada pela banda do Corpo de Bombeiros (fundada em 1896 por Anacleto de Medeiros) ou pela banda da Casa Edson. Outras bandas se seguiram em gravações que, hoje, são verdadeiras preciosidades para os colecionadores: as Bandas da Casa Faulhaber, da Escudero, do 10º Regimento de Infantaria do Exército e a Banda Odeon (essas últimas todas em selo Favorite Record)¹⁴. O tango Brejeiro, de 1893, de autoria de Ernesto Nazareth (original para piano), fez sucesso internacional, em várias versões, entre elas a gravada pela Banda da Guarda Republicana de Paris.

A partir de 1920, o samba passa a dominar o cenário da MPB. Mas a influência americana, cada vez se faz sentir mais forte, com ritmos como o one-step, o fox-trot, o ragtime e mais recentemente o rock. Os filmes norte-americanos e as multinacionais do disco foram os veículos dessa influência. Apesar disso, vamos encontrar três pontos de resistência a esta avalanche alienígena: a gafieira, herdeira dos músicos de fundo de quintal que executavam o maxixe, na Cidade Nova; as Escolas de Samba, surgidas a partir de 1928; e as bandas de música.

As bandas de música mantiveram vivos vários gêneros populares do século XIX. Representam um verdadeiro museu vivo de nosso passado musical. Muitos gêneros musicais, específicos para outros conjuntos, como o choro, ou para o piano, se "bandizaram" e, graças a este fenômeno de metamorfose musical, foram preservados até hoje. A polca por exemplo, deixou as orquestras dos salões ou dos teatros ou, ainda, os conjuntos de choro, e sobrevive até hoje na banda. A valsa brasileira, de características tão nossas, apesar de suas origens germânicas, ainda emociona com pungente lirismo, nos coretos das praças, as populações do interior.

Mas a história da banda de música não está somente ligada à música popular. Excelentes músicos tiveram sua formação numa banda militar, civil ou mesmo numa banda escolar. Carlos Gomes, o maior operista das Américas, iniciou sua formação na banda fundada por seu pai, em Campinas. Francisco

Braga, o Chico dos Hinos, fez sua musicalização básica na banda da Escola XV de Novembro, em Quintino Bocaiuva, Rio, para crianças órfãs. José Siqueira veio de uma banda de música civil do interior da Paraíba. Eleazar de Carvalho iniciou sua carreira internacional na banda dos Fuzileiros Navais. Um número expressivo dos músicos de sopro de nossas orquestras sinfônicas tem sua origem na banda de música.

A BANDA VOLTA AO CORETO

Em 1976, o Departamento de Cultura da SEEC/RJ e o MOBRAL Regional/RJ realizaram o 1º Encontro Estadual de Bandas de Música Cívica do Rio de Janeiro, por inspiração da jornalista Vera de Vives e da Profa. Leonor Creton¹⁵. A partir daí, passamos a nos interessar por este fenômeno musical quase subterrâneo, alheio aos modismos e ausente dos meios de comunicação de massa (exceção feita ao programa "Retreta de Todos os Tempos", do radialista Zair Cansado que mantém, até hoje, os ideais do saudoso Paulo Roberto que criou, na Rádio Nacional a "Lira de Xopotó"). As bandas apresentavam, é certo, sinais de decadência e eram menosprezadas pelas camadas emergentes da sociedade, como manifestação de "cultura inferior". Em inúmeras entrevistas que fizemos, como desdobramento de nosso trabalho de Animação Cultural, constatamos que esta posição era devido à política cultural difundida pelos meios de comunicação que cria sempre a ilusão que a arte dos dominadores é sempre melhor que a dos dominados. Também havia o preconceito quanto à origem humilde do músico de

banda. Por exemplo, a banda de música de Pedra de Guaratiba (município do Rio) foi criada por um re gente de banda de circo, sendo constituída por pes cadores. Com mais de um século de existência, to ca va no carnaval, nas procissões, nas comemorações cívicas e populares e nas tocatas em praça públi ca. Até há pouco tempo estava prestes a se extin guir.

Com o advento da música pop e dos instrumen tos eletrônicos, os músicos de banda perderam seu mercado de trabalho, que eram as antigas "orques tras de dança". Diante deste quadro foi que nos questionamos: as bandas eram anacrônicas? A Anima ção Cultural das bandas de música seria compensada pelo incremento dessa manifestação musical, sem con tudo representar uma agressão aos novos valores da comunidade? Resolvemos arriscar. Viajamos com Né lia Pequeno, assistente do Departamento de Cultura, por todo o Estado do Rio, discutindo com as comuni dades a influência das bandas em seu cenário cul tural e sua função social para as novas gerações. Muitos problemas foram levantados. Todos eram unâ nimes da importância das corporações musicais para suas cidades. Afirmavam, entretanto, que havia um distanciamento entre banda e comunidade, por incom preensões de ambas as partes e que precisavam ser superadas. Problemas objetivos como ausência de as sistência técnica aos mestres de banda, carência de partituras e instrumentos, repertório contamina do de valores que nada significavam para o grande público foram levantados. Era comum a execução de fantasias sinfônicas rebuscadas e pomposas, feitas por desconhecidos compositores europeus (principal

mente franceses) e trazidas por imigrantes músi cos. Aqui se difundiam devido a quase inexistência de material nacional impresso. Praticamente não há edições de música brasileira para banda. Todo o ma terial usado é manuscrito. Estas e outras questões foram aprofundadas em todo território fluminense, especialmente nas épocas em que se realizavam os Encontros Estaduais de Bandas.

A cada ano, a banda aumentava seu prestígio. As prefeituras passaram a disputar o privilégio de serem sedes dos encontros regionais. Chegaram mes mo a programar regularmente retretas e doaram se des ou terrenos. Os professores de Educação Artís tica tomaram consciência do fato cultural que jul gavam inexpressivo mas que, na realidade, apenas estava em estado de latência. Vários jovens ingres saram nos quadros das bandas. Hoje, a média de ida de dos músicos é de 30 anos. Há seis anos atrás era de 60 anos. Foram lançados discos com as liras flu minenses e a FUNARJ as programou na temporada de 1981. Ainda, neste mesmo ano, a Banda Campesina Friburguense viajou para a Suíça, participando das comemorações do ingresso do Cantão de Fribourg na Confederação Helvética, levando nossa música para a Europa, com enorme sucesso do qual tivemos o pra zer de sermos testemunha.

Paralelamente a este trabalho de Animação Cul tural Comunitária Fluminense, na área das bandas de música, outras entidades passaram a se interes sar pelas bandas. Em caráter nacional, o INM-FUNARTE desenvolveu um projeto de apoio às bandas, com doações de instrumentos e a realização de dois Cam

peonatos, divulgados pela Televisão. Em caráter estadual, o Conselho Regional do Estado do Rio de Janeiro, a Ordem dos Músicos do Brasil e a Pró-Arte de Teresópolis organizaram cursos de aperfeiçoamento para mestres de banda, despertando grande interesse.

AGORA A BANDA DESFILA

A partir do Seminário de Bandas de Música Civis do Estado do Rio de Janeiro, realizado no dia 28 de novembro de 1979, no Auditório Fundação Escola de Serviço Público - RJ, começamos a nos convencer de que as bandas de música não estavam anacrônicas nem tinham perdido sua função social nas comunidades fluminenses do interior. E os dois anos que se seguiram confirmaram esta realidade. Neste Seminário foi aprovada a posição doutrinária de que todas as bandas devem assumir o papel de escola livre de música, como opção não formal de educação musical e como garantia de renovação dos seus quadros. Foi também estabelecida a estratégia de envolver a comunidade que passará a assumir culturalmente a sua banda. Por fim, fundou-se a Federação Fluminense de Bandas de Música Civis, entidade que representa os interesses das bandas, defendendo suas reivindicações junto aos órgãos competentes, além de contribuir para a organização do movimento musical no Estado.

O VII Encontro Estadual de Bandas de Música Civis do Rio de Janeiro será realizado agora em 1982 pelo Departamento de Cultura da SEEC/RJ e pelo MOBRRAL/RJ e há uma previsão de mais de 60 participantes.

O renascimento das bandas de música no Estado do Rio é uma prova de que qualquer movimento de Animação Cultural (e qualquer outro de natureza social) deve partir de baixo para cima, através dos dados de realidade, sem ranço acadêmico, sem planos premeditados, sem protecionismos que sirvam mais aos interesses de quem protege do que de quem é protegido. Na verdade, a afirmativa de que a banda de música perdera sua função social era preconceituosa e autoritária porque vinculava esta função apenas aos interesses dos meios de comunicação de massa, a serviço da mensagem consumista e do autoritarismo das "elites". Evidentemente, a banda de música está fora deste circuito.

O Rio de Janeiro começa a acordar, ao som dos clarins, anunciando novos tempos. Vamos aplaudir a Lira Conspiradora Euterpe da Saudade e do Sonho, com sua retreta de marchas, dobrados, maxixes, polcas, valsas, baiões, frevos, maracatus e sambas? Agora é a nossa vez de tocar.

NOTAS

1. LIMA, Maria Eunice L. Ferreira. "A Educação com Arte: Intro/Missão?", in *ART - Revista da Escola de Música e Artes Cênicas*, Salvador, abril/junho 1981, nº 001, p.34.

2. CHAUFÍ, Marilena. "Cultura do Povo e Autoritarismo das Elites", in Edênio Valle e José J. Queiroz (organizadores). *A Cultura do Povo*. São Paulo. Cortez & Moraes - EDUC, 1979, p. 120.

3. São elas: Banda Lusitana, Centro Cultural Banda Portuguesa da Guanabara, Banda Irmãos Pepino, Sociedade Musical Brasil-Portugal (Banda de Realego) e Grêmio Musical Beneficente Colônia Portuguesa de Niterói.

4. CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile*. Milano, Ed. Fratelli Riccioni, 1926, p.21.

5. ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro, F. Briguiet e Comp. Editores, 1942, p. 291.

6. VIEGAS, Augusto. *Notícias de São João D'EL Rei*. 3ª ed. Belo Horizonte, 1969.

7. LANGE, Francisco Curt. "A Música Barroca", in *Minas Gerais Terra e Povo*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1970, p.243.

8. BETTENDORFF, João Felipe. "Crônica da Companhia de Jesus", 1698, in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 72, Parte I, 1909.

cf SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1980, p.56.

9. DINIZ, Padre Jaime. *O Recife e Sua Música*. Recife, Separata de Um Tempo do Recife. Arquivo Público Estadual, 1978, p.14.

10. SANTOS, M.L. de Queiroz A. dos. *Origem e Evolução da Música em Portugal e Sua Influência no Brasil*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943, p.113.

11. CERNICCHIARO, Vincenzo. op. cit. p.65.

12. ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1967 (2 vols), vol. I p. 131.

13. TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular (da Modinha à Canção de Protesto)*. Petrópolis, Editora Vozes Ltda, 1974, p.58.

14. Várias dessas gravações fazem parte do acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ.

15. Toda a documentação referente aos seis Encontros Estaduais de Bandas de Música Cívica do Rio de Janeiro e a alguns outros eventos em que as bandas fluminenses foram envolvidas, inclusive a fundação da Federação Fluminense de Bandas de Música Cívica, pode

ser consultada no Departamento de Cultura da SEEC/RJ, no período em que foram seus diretores, respectivamente, Paulo Affonso Grisolli e João Ruy Medeiros.

A POSTURA CORRETA NA DANÇA

Marli de Assis Sarmiento

A postura correta do corpo e a adequada utilização da energia são fatores fundamentais para o desenvolvimento muscular do dançarino. É importante para o dançarino e/ou aluno de dança utilizar conscientemente o seu corpo de forma impostada durante os trabalhos de técnica visando alcançar um perfeito desenvolvimento muscular.

Inicialmente, algumas reflexões sobre o vocábulo Dança, na tentativa de melhor entendermos os significados do mesmo. Segundo Lincoln Kinstein, a palavra inglesa *Dance* está relacionada com a palavra francesa *Danse*, derivada do antigo alto alemão *Danson* que significa estender (torcer, espreguiçar) ou

arrastar-se. Cada um dos termos sofreu variações em função das regiões onde eram assimilados na Europa, resultando em palavras como *Dança*, *Danza*, *Tanz*.¹ Elas se formaram da combinação de letras da raiz *Tan*, encontradas no Sânscrito original, significando *Tensão* ou *Estensão* (alongamento).²

Como manifestação vital para qualquer cultura, durante séculos, a dança assumiu os mais diferentes aspectos sacros e profanos na vida do homem. Culturas existem onde a dança é considerada como parte integrante do próprio viver: casamento, morte, nascimento e iniciação, cura de doenças, manifestação benéfica para a colheita. Nos momentos de guerra ou na rotina da caça, dançava-se para criar coragem, imitando animais para se obter sucesso. Com o passar do tempo, houve uma mudança neste significado, uma evolução em função das culturas e do próprio tempo.

Tratamos aqui da dança como forma de manifestação artística expressa e projetada através do movimento. O movimento isolado (por si só) não quer dizer nada. Enquanto forma de expressão, os movimentos se constituem no resultado de um tipo de emoção, senso de vida, alegria e prazer.³ A dança tem a capacidade de combinar aspectos "físicos e emocionais numa expressão integrada".⁴ Além disso, é ela a arte da comunicação, a linguagem silenciosa do corpo através da qual o dançarino expressa e comunica seus sentimentos. O artista busca dentro de si próprio uma forma de expressão que é exteriorizada pelos movimentos rítmicos, reflexos de sua realidade íntima. Sendo o corpo instrumento de comunicação do dançarino, deve ser conscientemente controlado,

suas possibilidades e limites profundamente conhecidos e sentidos para torná-lo disponível através da técnica, para que possa realmente ser o instrumento que expressa emoção.

O corpo humano é capaz de grande variação de movimentos. A preparação técnica para dançar é por conseguinte complexa. Torna-se essencial para o dançarino saber como utilizar todos os princípios de preparação técnica para conseguir movimentos perfeitos e correspondentes ao sentimento.

O dançarino deve tomar consciência de suas tensões musculares para descobrir no movimento as manifestações das leis da física bem como a melhor maneira de aplicar estas leis no desenvolvimento do seu trabalho. O conhecimento anatômico e psicológico do corpo são essenciais para o dançarino já que a impostação depende desta tomada de consciência.

Postura correta significa "o relacionamento espacial entre as várias partes do corpo".⁵ Este relacionamento se refere ao alinhamento natural do corpo e está diretamente ligado à força da gravidade. A força da gravidade na dança é definida através da linha da gravidade (eixo) imaginária que passa verticalmente através do centro da gravidade do corpo sem tensionar ou forçar a ação, criando a imagem de que o corpo está sendo alongado para cima com sensação de leveza.

Na posição vertical esta linha "deve passar através do lóbulo da orelha, a extremidade do ombro, o centro da junta do quadril, a parte posterior da

rótula e exatamente na frente do tornozelo".⁶ Figura I.

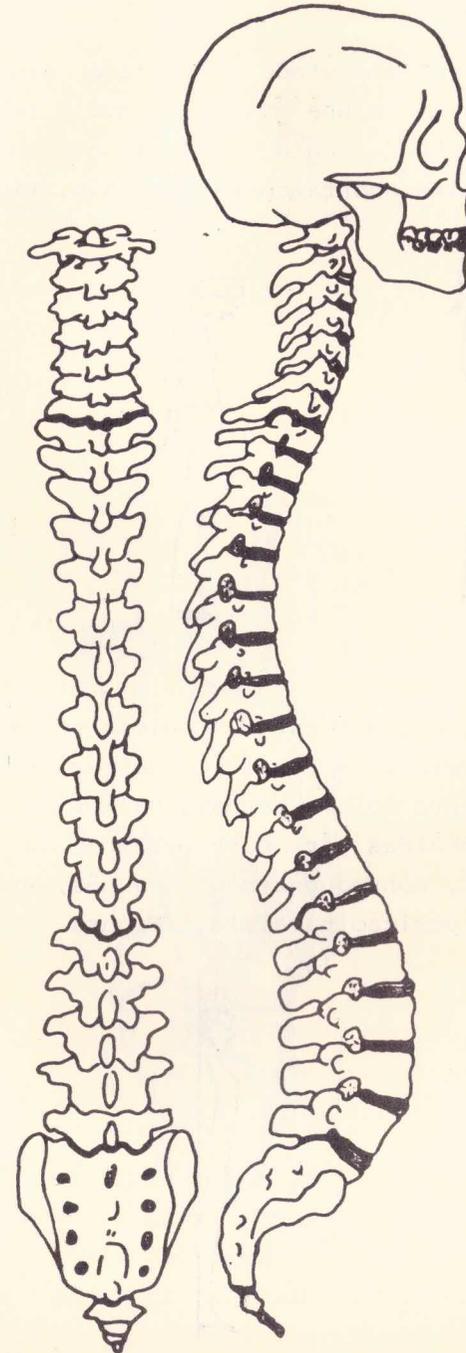


Nesta posição, o corpo é suportado pelos pés e equilibrado pelo seu próprio centro de gravidade que é:

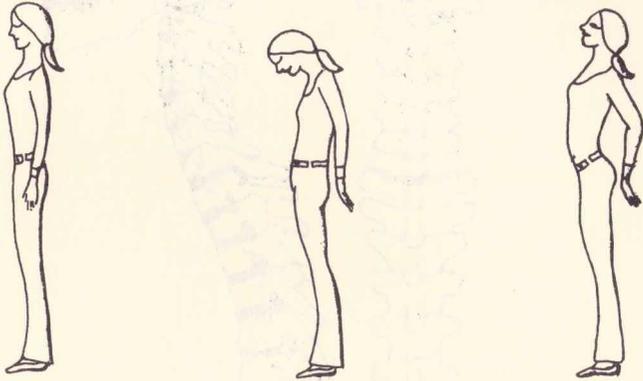
Um ponto imaginário
no qual todas as partes do
corpo estão em equilíbrio
uma com as outras e o
ponto onde o principal
peso do corpo está concentrado...
Mudanças na postura causam
mudanças no centro de gravidade.⁷

A coluna vertebral é o eixo central do corpo, responsável pela posição ereta do ser humano. Sua forma aproxima-se de um S com três curvaturas: cervical, torácica e lombar, permitindo ao homem toda ondulação e mobilidade do corpo.

Figura II



Um corpo impostado significa alongamento das curvaturas da coluna sugerindo que a cabeça seja um prolongamento da região cervical e o coccis alongado para baixo apontando para o chão. Figura III.



A cabeça, o torax e a pelvis precisam estar numa linha reta e vertical. Os ombros devem estar confortavelmente colocados para baixo. As pernas ligeiramente torcidas para fora partindo da articulação do quadril, conseqüentemente os pés, apontando para frente na posição paralela.⁸ Figura IV



Os pés em contato com o chão deverão ter o peso do corpo distribuído em três pontos formando o triângulo de sustentação na seguinte distribuição: face anterior do primeiro metatarso, face anterior do quinto metatarso e calcânho. Figura Va.

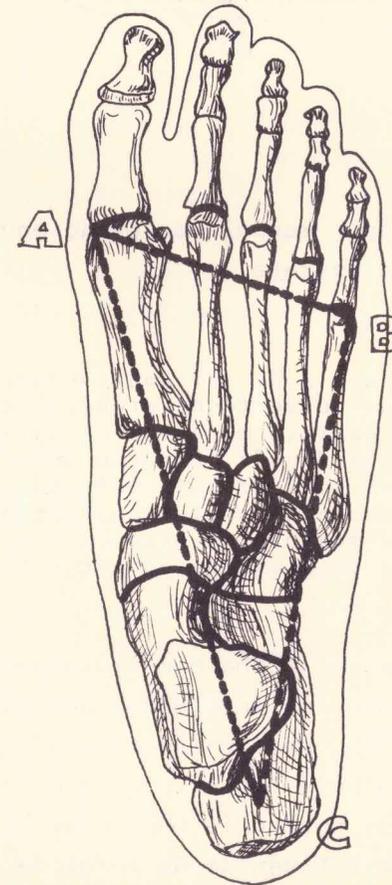
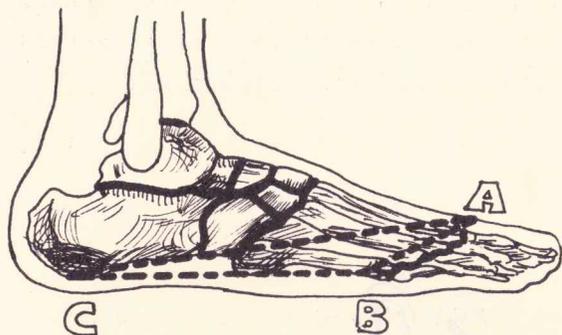


Figura Vb.



Grandes grupos musculares estão envolvidos em manter a postura correta.

... O músculo pode ser considerado como uma máquina que converte o potencial químico da energia em energia mecânica. A harmoniosa eficiente e coordenada execução do movimento depende do sistema nervoso intacto, da contração muscular e da utilização mecânica da ação das forças musculares através das juntas sobre um sistema de alavanca do corpo.⁹

Os músculos não trabalham isoladamente e sim em grupos. Os músculos envolvidos na postura correta são aqueles dos membros inferiores e do tronco. Alguns deles são mais importantes que outros. São chamados músculos posturais por terem que sustentar o corpo contra a influência da força da gravidade. Por isso mesmo são também chamados de músculos anti gravitacionais.

ART. 004, Salvador: 79-91, jan./mar. 1982

Os músculos anti-gravitacionais são responsáveis por:

- (1) sustentar a arcada do pé
- (2) controlar o domínio sobre o tornozelo,
- (3) firmar o joelho
- (4) firmar o quadril,
- (5) manter o alinhamento da coluna e cabeça
- (6) controlar a posição das vísceras abdominais, e
- (7) manter em alinhamento os ombros.¹⁰

Na postura natural os músculos são suportados pelo tônus e não pela contração consciente dos músculos voluntários. Se na posição ereta os músculos estão sendo contraídos, o corpo terá uma reação estranha e anti-natural provocando assim grande perda de energia muscular. Ressaltamos porém que é evidente o uso do mínimo de força muscular para que o corpo possa assumir a posição vertical pois o relaxamento total dos músculos só acontece na posição horizontal.

Para enfatizar a importância da postura correta na dança, serão comparados 2 tipos específicos de técnicas de dança: a do Ballet Clássico e a da Dança Moderna.

Ballet é um estilo clássico formal de dança. O Ballet é a mais disciplinada e codificada arte do palco baseada em séculos de velha tradição de estilo de movimento.¹¹ O Ballet continua com a mesma atitude (postura) aristocrática das danças de corte, e, a sua técnica "é um refinamento das danças populares e sociais da Renascença".¹²

A técnica do Ballet é baseada em cinco posições dos pés, as quais determinam as posições das

ART. 004, Salvador: 79-91, jan./mar. 1982

pernas, dos braços e do tronco a fim de distribuir a energia através do corpo. É o método de manutenção do impulso do movimento em relação ao centro de gravidade do corpo. Os bailarinos, no ballet Clássico se propõem a encontrar as mais diversas possibilidades de movimento, sem perder o controle do "momentum" do corpo.¹³ No entanto, a postura assumida no ballet não é uma postura anatômica e o método de treinamento não é baseado numa técnica natural.

O dorso no Ballet é fortemente controlado pela alta curvatura da coluna (região dorsal)... Complementando com cinco diferentes posições de braços que exigem uma grande utilização de energia e contração dos músculos envolvidos, provocando consequentemente contração na musculatura do pescoço. As pernas são rotadas para fora...¹⁴ Os glúteos geralmente se mantêm contraídos. Isto geralmente vai de encontro com a formação anatômica do corpo. Por esta razão, o bailarino, regra geral, tem músculos curtos e tensos como consequência de uma incorreta postura em seus exercícios.

Quando técnicas de Ballet são aplicadas de maneira consciente, essas incorreções poderão ser atenuadas sem, no entanto, modificar os códigos estabelecidos pela própria técnica, ou seja, alteração das formas codificadas do Ballet.

Por outro lado, esses fatores não são observados nos dançarinos contemporâneos onde a técnica utilizada não segue regras formais como no Ballet Clássico. Sua técnica é livre e cada dançarino segue seu estilo próprio e pessoal, baseado nas suas próprias necessidades corporais. O dançarino contem

porâneo tem possibilidade de usar o espaço livremente como também, não sente necessidade de usar o chão para desafiar a gravidade.¹⁶ O chão é para ele uma fonte de estabilidade e energia. Por esta razão, o dançarino tira os seus sapatos e dança descalço para enfatizar sua empatia e aproximação com a energia que vem do solo. Concluindo, a postura correta do corpo e a adequada utilização da energia são fatores fundamentais para o desenvolvimento muscular do dançarino.

Todo trabalho técnico deve ser feito no sentido de alongar cada músculo, nunca no sentido de contraí-lo. Quando a musculatura encontra-se diminuída, o trabalho muscular é prejudicado tanto pela perda de energia quanto na qualidade do movimento. É importante observar que no trabalho técnico o que importa não é a quantidade e sim a qualidade do exercício.

Quando o dançarino executa um movimento ele faz um esforço, desprende energia. Um movimento perfeito é definido quando há a mínima perda de energia na sua realização.

NOTAS

1. Richard Klaus, *History of the Dance* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1969), p.4.
2. Ibid., p.4
3. Ibid., p.10
4. Ibid., p.10
5. James Penrod, *Movement for the Performing Artist* (Irvine, California: Mayfield Publishing Company, 1974), p.55.

6. Evelyn Loewendahl, *The Power of the Positive Stretching* (Pasadena, California:Ward Ritchie Press, 1977), p.140.

7. Penrod, p.52.

8. James Penrod and Janice Gudde Plastino, *The Dancer Prepares - Modern Dance for Beginners* (Palo Alto, California:Mayfield Publishing Company,1970), p.20.

9. Michael C. Hall, *The Locomotor System Functional Anatomy* (Springfield, Illinois: Charles C. Thomas Publisher, 1965), p.32.

10. Ellen Davis Kelly, *Adapted and Corrective Physical Education* (New York: The Ronald Press Company, 1965), p.49.

11. Klaus, p.3.

12. Edwin Denby, *Looking at the Dance* (New York: Horizon Press, 1968) p.12.

13. Denby, p.13.

14. Dom McDonagh, *Complete Guide to Modern Dance* (New York: Popular Library, 1977) p.17.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. DENBY, Edwin. Looking at the Dance. New York: Horizon Press, 1968.

2. HALL, Michael C. The Locomotor System Functional Anatomy. Springfield, Illinois: Charles C. Thomas Publisher, 1965.

3. KELLY, Ellen Davis. Adapted and Corrective Physical Education, New York: The Ronald Press Company, 1965.

4. KLAUS, Richard. History of the Dance. Englewood Cliffs, New Jersey:Prentice-Hall, Inc., 1969.

5. LOEWENDAHL, Evelyn. The Power of Positive Stretching. Pasadena, California: Ward. Ritchie Press, 1977.

6. McDONAGH, Dom. Complete Guide to Modern Dance. New York: Popular Library, 1977.

7. PENROD, James. Moviment for the Performing Artist. Irvine, California: Mayfield Publishing Company, 1974.

8. PENROD, James and Janice Gudde Plastino. The Dancer Prepares - Modern Dance for Beginners. Palo Alto, California: Mayfield Publishing Company, 1970.

15 VERSÕES DE "O HOMEM QUE COMEU O DIABO"

Hildegardes Vianna

Durante os anos cinquenta, embora muito empenhada em pesquisar as festas populares, interessei-me em coletar "Histórias cantadas", isto é, histórias que tivessem uma "toada" (é assim que o povo dizia). Foi uma recolha penosa. Os gravadores nem sempre funcionavam, ou amedrontavam os possíveis informantes. O mais prático e seguro era procurar seguir os ditos informantes em seu dia-a-dia, provocando a conversa em ocasiões oportunas. Procurava memorizar tudo quanto escutava, gravando ou escrevendo, depois, para não me esquecer. Mais tarde, os informantes escutavam as gravações surpreendidos, admirados da "istúcia da moça que assunta tudo". Uma corrigenda aqui, ou ali e o trabalho estava feito.

Tudo quanto consegui, acrescido do cabedal que trazia da meninice, me proporcionou um apreciável repertório de histórias e casos cantados, ou não. Uma seleção de histórias que se assemelhavam às de "O Rei dos Passáros" e "O macaco e o moleque de cera" foi transformada numa comunicação ao III Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em 1957 sob os auspícios da Comissão Nacional de Folclore. Sob a epígrafe de "O homem que comeu o diabo" trazia 15 versões e ainda mais os questionários distribuídos por mim no Ambulatório da Pró Mater que funcionava na Federação (Campo Santo). A Comunicação foi aprovada em plenário, porém os Anais nunca foram publicados. Com o correr do tempo perdi as cópias em meu poder. Restou apenas a série de anotações iniciais, que trago a lume antes que tudo desapareça. É apenas uma contribuição aos que se iniciam na coleta folclórica e acham difícil trabalho de campo. Também, talvez, o princípio de grandes coisas.

1 - Um home saiu prá casa Incontro u ção aterpado numpedepau le represento como qui nem um parsarin u home pego u bicho e feiz di cumê cum ele Di noiti a Barriga du home disando ele chamou Nossa Sinora Pra vale ele I então o bicho Papoco u bicho tava nu pedipau cantano as mudinha lá deli ele intão u home pego ele i cumueu Ele cantava tamen quanu istava na Barriga du home.

(Um homem saiu para caçar. Encontrou o cão trepado num pé de pau que lhe representou como um passarinho. O homem pegou o bicho e fez decomer. De noite a barriga do

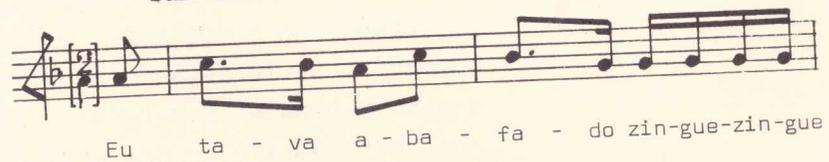
homem desandou e ele chamou por Nossa Senhora para lhe valer. Então o bicho pipocou. O bicho estava no pé de pau cantando as suas modinhas quando foi pegado e comido pelo homem. Ele cantava também quando estava na barriga do homem).

Observação: História escrita por Martiniana, doméstica de 20 anos, alfabetizada. Ouviu esta história quando menina na Federação. Tinha uma "toada" e uns versos que não conseguiu recordar. Colhida em 1955. Ambulatório Pró Mater.

2 - Uma mulher tinha uma venda. Um macaco passava, comia a venda dela. Parece que era banana. Um dia a mulher se danou e espalhou visgo de jaca mole nas bananas e o bicho quando fez menção de roubar as bananas ficou preso. Aí a mulher matou ele. Matou e comeu. De noite teve dor de barriga. O macaco que era o "homem" não acertava um lugar para sair. Aí então chegou e saiu por detrás. Não conto o resto porque é porcaria e fica feio para mim Meu marido brigou comigo.

Observação: História escrita por Zeneida, costureira, 38 anos, curso de ginásio incompleto. Nível mental muito alto em confronto com as outras mulheres. Não se lembra onde ouviu contar a história. Colhida em 1955. Pró Mater.

3 - Uma "prinspa", filha de "reis", era tão orgulhosa que só queria comer "esse peixe que se chama caramuru". Mas só servia uma "caramurua" e que fosse toda de ouro. O pai, o "reis", saiu e encontrou na beira do mar um bicho "lumiando qui nem o sol". O bicho sambava e cantava.



De noite teve vontade de "dar de corpo" e nada de poder. Apareceu um bicho "que nem um menino", com 1 dente grande que chegava no queixo. O bicho sambava em volta da "prinspa" cantando.

Eu tava abafado, zingue-zingue-gô, etc. E "prinspa" ficou com medo e cantou um benedito. O bicho estourou. O bicho era o "Homem".

Observação: Celina, preta, 38 anos, doméstica, analfabeta, depois de muita risada e muita coceira, contou a história que ouviu de uma vizinha de sua tia em São Gonçalo do Retiro. Quando terminou de contar, foi observada por Zeneida: "Você comeu um pedaço". Celina refletiu, repetiu tudo. Tinha esquecido de dizer que "o reis agarrou o bicho e levou para casa. A "prinspa" comeu e não deu bilinga a ninguém". Colhida em 1955. Prô Mater.

4 - Era uma vez um homem que tinha uma horta. Todo santo dia vinha o "Excomungado" feito um bentevi e comia tudo. O homem espalhou visgo de jaca num pé de pau e pegou o passarinho. O passarinho deu para cantar.



O homem deu a uma filha o bentevi para ela fazer um cozinhado. O bicho foi falando e cantando para diante. A menina comeu o bicho assado. Lá para as tantas a barriga começou a revoltar e ela ficou numa agonia sem saber o que devia fazer. Nem chamar o pessoal de casa ela podia. Afinal o "sujo" disse:

- Eu quero sair, tontontondendê

- Saia por onde quiser - disse a menina toda afrontada

O bicho subia e descia, gritando que queria sair.

Afinal a avô da menina, que dormia junto dela, acordou e acendeu o candeeiro.

- Menina, o que é que tu tem?

A menina nem responder podia. A velha ia sair para fazer um chá, quando ouviu a voz do bicho e conheceu que era a do "sujo". Toda arrepiada, abriu o nicho, tirando de dentro a palha benta. Foi a conta. O "Excomungado" deu um estouro que estremeceu tudo. Subiu aquela fumaça que ninguém enxergava nada. Só quando a velha começou a rezar o "Ofício" foi que a casa serenou. A menina perdeu dois dentes, pois o "sujo", na danação de sair pela boca, levou os dentes dela.

Observação: Branca, de boa aparência, com 17 anos, professora de corte. Ouviu a história da boca de uma velha que morava perto da casa dela na Lagoa de Amaralina. Colhida em 1955. Ambulatório Prô Mater.

5 - Um caçador foi para o mato caçar. Encontrou um bicho preto feito um urubu, cantando assim:



Não me ma - te não tan-go lan-go



tan-go Q'eu sou rei dos pas - sros tango lan-go



tan-go Eu sou a - mi - go seu tango lan-go



tan-go Por isso me ca - ran-go tango lango tan-go

O caçador passou fogo no passarinho e o passarinho cantando. Levou para casa o passarinho, temperou e cozinhou. Comeu tudo. O bicho cantando. O homem comeu que chegou a ficar empanturrado. Foi dar um arrote e o passarinho saiu voando, soltando fumaça, cheirando a enxofre. O homem morreu. Ele tinha comido o "sujo".

Observação: Relato de Emerentina, lavadeira de 32 anos, residente no Mata Maroto da Federação. Ouviu esta história num passeio que deu por uns tempos em Camaçari. De

pois, aqui na Cidade do Salvador, tornou a escutar, por sua madrinha, a mesma história. Colhida em 1955 no Ambulatório da Pró Mater.

6 - Um homem botou cola-tudo na árvore. Veio um bicho voando e ficou preso. O bicho cantou que deu a noite. O homem veio de manhã tirou o bicho, botou na capanga e levou para casa. O bicho cantando. Temperou o bicho e comeu. O bicho cantando sem parar. De noite o bicho deu para ruim. Subia e descia na barriga do homem.

- Eu quero sair. Por onde eu saio?

O homem achou graça e disse: - Saia pela minha boca.

- Eu me sujo de cuspe
- Saia pelo meu nariz.
- Eu me sujo de meleca
- Saia pelo meu ouvido
- Teu ouvido tem cera.
- Então saia por aquele lugar

O bicho saiu "por aquele lugar", dando cada estouro que até parecia fita de guerra. O homem morreu. Só cego é que não via logo que era o "cão".

Observação: Marlene de Souza, preta, doméstica, com 19 anos de idade. Curso primário incompleto. Ouviu a história de uma vizinha que agora mora lá fora. Disse Marlene que o bicho cantava. Teve vergonha de entoar a melodia e

por isto não pode ser registrada. Pró Mater.

7 - Uma mulher tinha um quintal cheio de bananeiras. O saguim vinha todo dia e comia os cachos maduros. Furiosa, a velha passou visgo de jaca e esperou. O bicho abriu a boca para cantar, quando se viu agarrado.



Não me pe-gue a-go -ra pau pi-ô Que eu vou su-



jar pau pi-ô Não me pe -gue ago -ra pau pi-ô



Que eu vou su - jar pau pi-ô pi-ô

A mulher meteu o bicho na água "fervendo" e ele não parou de dizer que queria sujar. A velha fez um escaldado com bem quiabo e comeu o saguim. De noite teve dor de barriga e botou uma porção de saguinzinhos que saíram cantando:



Observação: Ermínia, 27 anos, doméstica, casada com 3 filhos, desde que se entende que conhece a história. Não se lembra quem lhe contou pela primeira vez. Depois de muita conversa, concordou que o final da história tinha sido adulterado por ela. O que os bichos cantavam era o tradicional:

Eu vi, eu vi
O cuzinho da velha
É preto e branco
Vermelho e amarelo.

Colhida na Pró Mater.

8 - O cão era freguês de uma criatura. Vendia mingau de manhã cedo. A criatura via aquele macaco (cão tem muitas artes), mas não sabia com quem estava tratando. Um dia o cão envez de mingau botou escremento no copo da criatura que deu um tiro nele. No outro

dia apareceu um homem vendendo um macaco, e dizendo que macaco tinha carne muito gostosa. A criatura comprou o macaco e passou a faca nele. O macaco dizia: "Não me corte que me doi, doi, doi. Não faça aquilo que me doi, doi, doi". A criatura comeu e deixou para descansar. Com poucas horas a barriga deu para roncar, deu para crescer. Depois arreventou. O homem morreu. Quem não via logo que era o Homem?

Observação: Aurivaldina, branca de 29 anos, doméstica, alfabetizada, ouviu a história de sua mãe. Aurivaldina tem muita dificuldade em se expressar e nunca tem certeza do que está contando. Pró Mater.

9 - Foi um dia um homem que foi caçar e pegou um bicho preto. Era o cão que estava fazendo penitência (!) O homem levou o bicho para casa e comeu. De noite o bicho começou a gritar na barriga do homem:

- Corró, corró, por onde eu saio?
- Saia pela boca
- Corró, corró, tua boca é podre.
- Saia pelo meu ouvido
- Corró, corró, teu ouvido tem serô
- Saia pelo nariz
- Corró, corró, teu nariz tem catarro
- Saia pelo chicote
- Corró, corró, teu chicote tem por queira

- Saia pelo "imbigo"
- Corró, corró, lâ vou eu

O bicho deu um estouro dos pecados e o homem esticou a canela. Também sô doido de pedra para não bispar logo que era o inimigo.

Observação: Wanderlina, mulata, copeira, com 33 anos de idade, lê mal e não escreve. "É de hoje que sabe a história!" Não se lembra de quem ouviu, nem quando. Prô Mater.

Eis em resumo as versões recolhidas posteriormente em pesquisas realizadas no interior baiano.

- 10 - Um homem que gostava de caçar sai a procurar nem que seja o diabo. Encontra um bicho feito urubu, com pés de cabra e chifres de boi. O bicho cantava:

Seu ho-me não me su - je tongonon-gon-

dê Q'eu sou o rei dos pás - sros tongonon-gon-

dê Sam-bam baiade ca-ri - ri tongon-on gon -

dê Vou fa-zen-do a-ri-qui vâ tongon-on gon- dê

O homem leva o bicho morto para casa. O bicho cantando sempre: Seu home não me mate-tongonrongondê. Seu home não esfole, etc. Depois a barriga ronca tanto que o homem chama por Nossa Senhora. A barriga estoura e o homem morre.

OBSERVAÇÃO: Esta história foi colhida em Cruz das Almas, segundo narrativa de Pombinha de Sinhã Dona, rendeira, originária de Cachoeira. Antes já ouvira os mesmos versos cantados por minha mãe dentro de uma história parecida.

- 11 - A história é exatamente igual à de número 10, exceto na melodia. A letra da cantiga apresenta uma variante interessante.

Seu ho - me não me co - ma ta-ra- ra tin

tin Q'eu sou o rei da ma - ta ta-ra- ra tin

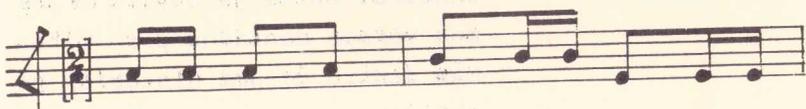
tin Se su - bi no pé de pau ta-ra- ra tin

tin Foi pra ver o sor bri - ã ta-ra- ra tin tin

M O JORNAL DA IMPRENSA DE SALVADOR, 1982.

Observação: Informante das melhores, Bernarda Maria da Conceição, doméstica, 30 anos, antiga charuteira em Cruz das Almas, aprendeu várias histórias em casa de farinha. Além desta versão, contou a que leva o número 12.

12 - É uma história de um passarinho preto que vai caçado. O passarinho canta assim:



Não me ma - te a - go - ra Jo - ão de Ma -



ti - nos Q'eu não fa - lei Jo - ão de Ma -



tinhas Não me fa - le a - go - ra Jo - ão de Ma -



ti-nhos Q'eu ainda não fa - lei Jo-ão de Ma - ti-nhos

Quem come o passarinho é a esposa do caçador. Depois o passarinho dá para gritar na barriga da mulher e se trava um diálogo cantado com a mesma "toada".

Por onde é que eu saio - João de Matinhos
Que eu quero falá, João de Matinhos
Saia pelos olhos, João de Matinhos
Se tu quê falá, João de Matinhos

Sem grandes variações, continua o diálogo, até que o passarinho sai pelo umbigo e a mulher morre.

13 - É a história de um homem que vai caçar numa sexta-feira santa e encontra um bicho de penas cantando:



Não me ma-te não Jo - ão de Mar -



ti - nha Que eu vou me da - nar Jo -



ão de Mar - ti - nha Não me ma-te



não Jo - ão de Mar - ti - nha



Q'eu vou me da - ná Jo - ão de Mar - ti - nha

O bicho resiste a tudo, cantando sempre. Para mata-lo é preciso embebeda-lo. No sábado de Aleluia é comido. Quando os sinos tocam a Aleluia o bicho estoura. O homem fica cego e o bicho canta, já no inferno:

Me enxergue agora, João de Martinha
Qu'eu vou me danã, João de Martinha

Observação: História contada por Antônia Advíncula dos Anjos (Veia Tonha), moradora em Salvador, na zona de Brotas (Brongo), e que se encontrava em Cruz das Almas, na ocasião da pesquisa.

14 - Um homem agarra um bicho bravo e leva para casa. O bicho canta:

Não me le - ve a - go - ra pau piô Q'eu quero xu -
já pau pi-ô Não me le - ve a - go - ra pau piô
Q'eu quero xu - já pau pi-ô

A mulher desconfia que não seja coisa boa, porém o homem não liga. Assim só ele come o animal estranho. Quando o homem vai se deitar, a barriga ronca:

Eu quero saí agora - Pau-piô
Que quero xujã - Pau-piô
Sai por baixo - Pau-piô
Se tu quê saí - Pau-piô

O bicho sai pelo umbigo e o homem morre.

Observação: História contada por Antônia Maria da Cruz (Nengo), doméstica, 50 anos, procedente de Sapé-Açu. Nengo aprendeu a história em uma casa de farinha.

15 - Um homem sai para caçar e encontra um bicho cantando:

Bran-gan du-ê bran -gan du-á
ta ta tu-ê ta ta tu-á

Leva o bicho para a mulher ver. A mulher resolve come-lo. O bicho nunca para de cantar, de acordo com a sequência dos acontecimentos. Depois que a mulher acaba de comer e está roendo os ossos, bate a hora da Ave Maria. A mulher se benze e a barriga estoura. O bicho era o cão.

Observação: História por Maria das Dores Sacramento, roceira, residente em Mata de São João. Sempre ou

viu contar a história desde me
nina, não sabendo precisar a
data ou época. Nível mental baixi
xíssimo.

RECAPITULANDO:

- 1 - O diabo é um passarinho. Quem come é o caçador. A barriga estoura. (O Rei dos pássaros).
- 2 - O diabo é um macaco ladrão de bananas. Quem come é uma mulher. O diabo sai por lugar inconveniente. (O macaco e a boneca de cera).
- 3 - O diabo é um peixe dourado. Quem come é uma princesa. O bicho estoura pelo efeito de um "bendito".
- 4 - O diabo é um bentevi. Quem come é a filha do caçador. A barriga estoura por causa da palha benta. (O rei dos pássaros).
- 5 - O diabo é como um urubu. Quem come é o caçador. Sai devido a um arrote. Os versos lembram os que Silva Campos recolheu com a história de O rei dos pássaros.

Não me mate não, tango-lango-lango
Que eu sou o rei dos pássaros, tango-lango
-lango

Fazendo amigo meu, tango-lango-lango
Agora me carango, tango-lango-lango

Infelizmente Silva Campos não recolheu tambem a melodia. (O Rei dos pássaros).

- 6 - O diabo é um bicho. É comido pelo caçador. O bicho sai por lugar inconveniente. (O rei dos pássaros).
- 7 - O diabo é um saguim. Quem come é uma mulher. Sai por lugar inconveniente. (O macaco e a boneca de cera).
- 8 - O diabo é um macaco. Quem come é uma criatura indeterminada. A barriga estoura. (O macaco e a boneca de cera).
- 9 - O diabo é um bicho preto. Quem come é o caçador. A barriga estoura. (O rei dos pássaros).
- 10 - O diabo é um bicho feito um urubu, com pé de cabra e chifres de boi. Canta uma melodia igual à da história em que o diabo é um bentevi. A barriga estoura por intervenção de Nossa Senhora (O rei dos pássaros).
- 11 - O diabo é um bicho identificado como urubu, com pé de cabra e chifres de boi. (O rei dos pássaros).
- 12 - O diabo é um passarinho. Quem come é a mulher do caçador. A barriga estoura. (O rei dos pássaros).
- 13 - O diabo é um bicho de penas. Quem come é o caçador. A barriga estoura ao toque da Aleluia. (O rei dos pássaros).
- 14 - O diabo é um bicho bravo. Quem come é o caçador. Sai pelo umbigo.
- 15 - O diabo é um bicho. Quem come é a mulher. A barriga estoura quando a mulher se benze ao toque da Ave Maria.

CONTRIBUIRAM PARA ART 004

1. J. Teixeira Coelho Neto

Professor da Escola de Comunicações e Artes da USP. Mestrado em Ciências da Comunicação e Doutorado em Teoria Literária pela USP.

2. Judith Grossmann

Professora Titular no Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras do Instituto de Letras da UFBA. Crítica Literária e Ficcionalista. Autora de *Temas de Teoria da Literatura* (São Paulo, Ática, 1982) e de *Outros trópicos*; romance (Rio de Janeiro, José Olympio, 1980), entre outras obras.

3. Marli Sarmento

Professora Assistente I no Departamento de Dança, EMAC-UFBA. Graduada em Licenciatura em Dança e Dançarino Profissional pela UFBA, Pós-Graduação em Realização pela UCLA-USA.

4. Ricardo Tacuchian

Professor Adjunto de "História da Música" e "Música Brasileira" na UFRJ. Professor de "Composição" e "Instrumentação e Orquestração" na UNIRIO. Diplomado em Piano, Composição e Regência pela UFRJ. Membro da Academia Brasileira de Música.

5. Hildegardes Vianna

Professora Assistente I no Departamento de Dança da UFBA. Membro da Diretoria da Academia de Letras da Bahia. Membro da Diretoria do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia. Membro do Conselho Deliberativo da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Diretora do Museu da Associação Baiana de Imprensa.

6. Ernst Widmer

Professor Titular II no Departamento de Música da EMAC-UFBA. Coordenador de Extensão da UFBA. Compositor, Instrumentista e Pedagogo graduado pelo Conservatório de Zurique.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINALS

1. A Revista de Arte da EMAC aceitará para publicação trabalhos dos seguintes tipos, relativos à área de Arte:
 - a) artigos que relatem observações ou experiências originais;
 - b) artigos especificamente voltados para atualização ou análise de temas de interesse artístico;
 - c) pequenos comentários e críticas;
 - d) comentários a idéias expressas em artigos já publicados.
2. Os originais devem conter o nome completo e dados sobre o autor ou autores. Devem ser datilografados em papel branco, formato ofício, em um só lado da folha, com espaço duplo e margens amplas, observando-se a ortografia oficial.
3. Duas vias do trabalho devem ser encaminhadas à Comissão de Coordenação do Periódico, juntamente com um documento que autorize a sua publicação.
4. As referências bibliográficas e/ou as notas ao texto devem ser numeradas em ordem crescente, constituindo portanto, lista única no final do texto. Ficam excluídas as notas de rodapé.
5. *Apresentação Gráfica:*
 - a) Usar espaço duplo, exceto para as notas de final do texto resumo e citações bibliográficas longas
 - b) Margens de 3,5cm na lateral esquerda e 2,5cm na margem direita.
 - c) Numeração em algarismos arábicos na margem superior direita.
6. Os artigos deverão ser acompanhados de resumo (em português) com até cem (100) palavras. As ilustrações e tabelas com as respectivas legendas virão em folhas separadas indicando-se no texto o lugar em que deverão ser inseridas. Os desenhos deverão ser copiados a nanquim assim como os exemplos musicais.

