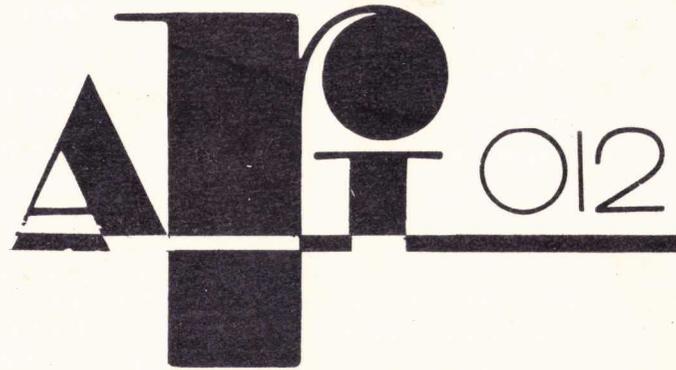


ISSN 0102-3357



revista da escola de música  
e artes cênicas da ufba

dezembro de 1984

700 Arte  
e  
2, dez. 1984 Periódico  
Titulo: Art : revista da Escola de Música e  
Artes Cênicas da UF  
n.12, dez. 1984



993316  
127081

UFBA · CNPq · FINEP

MATERIAL DE CONSUL. A

ART 012

ISSN 0102-3357

Revista da Escola de Música e Artes Cênicas  
dezembro 1984

EDITOR: Paulo Costa Lima

CO-EDITOR: Jamary Oliveira, Ana Margarida C. Lima e  
Lima.

CONSELHO EDITORIAL:

*Coordenação*

Dulce Tamara L. Silva e Aquino, Prof. Adjunto III  
Armindo Bião, Prof. Assistente II  
Paulo Lima, Prof. Assistente IV

*Música*

Alda de Jesus Oliveira, Prof. Assistente IV  
Ana Margarida C. Lima e Lima, Prof. Assistente IV  
Fernando Barbosa de Cerqueira, Prof. Assistente II

*Dança*

Maria da Conceição C. da Franca Rocha, Assistente IV  
Marli de Assis Sarmento, Prof. Assistente II  
Suzana Coelho Martins, Prof. Assistente IV

*Teatro*

Cleise Mendes, Prof. Assistente II  
Nilda Cezar Spencer, Prof. Adjunto III

CORPO CONSULTIVO: Ernst Widmer, Prof. Titular  
Piero Bastianelli, Prof. Adjunto IV  
Romelio Aquino, Prof. Adjunto IV  
Fredric Litto, Livre-Docente, USP  
Regis Duprat, Prof. Adjunto, UNESP

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
REITOR  
Germano Tabacof

VICE-REITOR  
Eliane Elisa de Souza e Azevedo

DIRETOR DA ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
Paulo Lauro Nascimento Dourado

PUBLICADA COM O APOIO DO CNPQ - FINEP.

ENDEREÇO POSTAL

Escola de Música e Artes Cênicas - UFBA.  
Parque Universitário Edgard Santos  
Salvador - 40.000 - Bahia - Brasil

Per 65



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
TOMBAMENTO PATRIMONIAL  
Nº 127081 DATA 14/10/08

993316

Ficha catalográfica

ART: revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. - n. 001 (abr./jun. 1981). - Salvador, 1981 - 3 vezes p/ano (abr., ago., dez.).

Periodicidade varia: n. 001-005, trimestral. A partir de 006, três vezes por ano.

1. Arte - Periódicos. 2. Música - Periódicos. 3. Teatro - Periódicos. 4. Dança - Periódicos. I. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música e Artes Cênicas.

CDD 705  
CDU 7(05)

Tiragem: 1.000 exemplares

SUMÁRIO

ESTUDO COMPARATIVO DOS MAIS IMPORTANTES ENFOQUES DA TÉCNICA VIOLINÍSTICA I - LEOPOLD LA FOSSE....	05
CIDADEZINHA QUALQUER: POESIA E MÚSICA I ANÁLISE DAS CANÇÕES DE GUERRA PEIXE E ERNST WIDMER SOBRE UM POEMA DE CARLOS DRUMMOND DE AN DRADE - SALOMÉA GANDELMAN.....	25
JAZZ E TEATRO: UMA ANÁLISE DO ESPETÁCULO-CARLOS A. CALADO.....	61
LANÇAMENTO: MODINHA E LUNDU. BAHIA MUSICAL SÉCULO XVIII E XIX - MANUEL VEIGA.....	87



## ESTUDO COMPARATIVO DOS MAIS IMPORTANTES ENFOQUES DA TÉCNICA VIOLINISTICA I\*

Leopold La Fosse

\* Tradução de trabalho de pesquisa do autor na Universidade de Iowa, *A Collation of the Leading Pedagogical Approaches to Violin Technique*, que será publicada através de uma série de artigos neste periódico. O autor agradece a tradução do Prof. Paulo Costa Lima.

### ABSTRACT

Effectiveness as a violin teacher cannot be assumed as an automatic concomitant of one's performance ability. The mental and physical processes which are involved in teaching, as compared with performing, are almost diametrically opposed to each other in terms of the focus of attention. The performer's frame of mind is one of great physical and mental concentration upon the work which he is performing, in order to produce the desired result. In teaching, the opposite is true in the sense that one's concentration is focused

upon the student's playing. The teacher, while listening, must at the same time be formulating the most appropriate response to the student's needs of the moment. In performance, many physical-technical processes become semi-automatic as a result of careful and dedicated technical preparation over a period of time. From an artistic-interpretive standpoint, this is absolutely necessary in order for the performer to be free to concentrate upon the musical values to be projected. As a result, much of the required technical facility is "taken for granted" by the artist during performance. On the other hand, the teacher cannot take anything for granted in terms of the student's technical proficiency and development.

He must be prepared to evaluate and analyze any technical difficulty which the student may be having, and be able to offer an understandable and comprehensive solution to the problem at hand. This requires considerable thought as to the technical processes themselves as well as to the possible solutions of problems. In performance one expresses one's musical ideas through the medium of his instrument. In teaching, however, the expression of most ideas must be verbalized, as well as demonstrated on the instrument. The ability to present technical and musical concepts in an articulate manner is almost an art in itself and requires practice, experience and a substantial amount of information about the subject. Therefore, the more knowledge one has of proven pedagogical concepts and techniques, the better prepared he will be to deal with students and their technical problems. In the chapters which follow, many different technical approaches are offered as solutions to the problems to be found in each category of violin technique. In many cases the various authors agree in principle and differ only in their wording; in others the viewpoints expressed are in direct contradiction to each other. This does not indicate that one author must be automatically wrong and the others right. It does illustrate the fact that there are frequently a number of ways in which a given objective can be accomplished, and it is exceedingly helpful for a teacher to have more than one possible solution for any specific problem.

## INTRODUÇÃO

Não se pode pretender que a eficiência de alguém como professor de violino seja uma consequência natural de sua habilidade como executante. Os processos físicos e mentais que a atividade de ensinar reúne, são quase diametralmente opostos aos associados à performance, até mesmo em termos da colocação do foco de atenção. A atitude do executante implica numa grande concentração física e mental na obra que executa, para poder produzir o resultado desejado. No ensino, acontece o contrário, já que a concentração é dirigida para a performance do aluno. O professor, enquanto ouve, precisa simultaneamente estar formulando respostas, as mais apropriadas possíveis para as necessidades do aluno no momento. Em execução, muitos processos físicos e técnicos tornam-se quase automáticos como resultado de uma cuidadosa e dedicada preparação ao longo de um determinado período. Do ponto de vista artístico-interpretativo, isto é absolutamente necessário para que o executante possa concentrar-se sobre os valores musicais a serem projetados. Consequentemente, a maior parte da habilidade técnica que um artista utiliza numa determinada execução, passa a ser considerada por ele próprio como apenas uma pré-condição. Já o professor, precisa de uma atitude radicalmente diferente em relação ao desenvolvimento e proficiência técnica do aluno. Ele precisa estar preparado para avaliar e analisar qualquer dificuldade técnica que o estudante possa apresentar, e ser capaz de oferecer uma solução razoável para o problema em questão. Isto requer uma considerável reflexão não só com relação aos processos técnicos como também em relação às possíveis soluções dos problemas. Em execução ex

pressa-se idéias musicais através do instrumento. Em aula, a expressão da maioria das idéias deverá ser verbalizada, assim como demonstrada no instrumento. A habilidade em apresentar conceitos técnicos e musicais de forma articulada é quase uma arte por si só e requer prática, experiência e um volume substancial de informação sobre o assunto. Quanto maior for o conhecimento possuído de conceitos e técnicas pedagógicas já aprovadas, maior será o preparo para lidar com estudante e seus problemas técnicos. Nas páginas seguintes, vários enfoques técnicos serão oferecidos como soluções para problemas encontráveis em cada tipo de técnica violinística. Em muitos casos os vários autores concordam em princípio e diferem apenas na forma de colocá-los em palavras; em outros, os pontos de vista expressados estão tão claramente em contradição uns com os outros. Isto não quer dizer que um autor esteja automaticamente errado e os outros certos; serve, no entanto, para ilustrar o fato de que existem frequentemente várias maneiras de atingir um mesmo objetivo, e que é extremamente vantajoso para um professor ter mais de uma solução possível para cada problema específico.

A Execução e a Pedagogia do violino, como as conhecemos hoje, são o resultado de um processo evolutivo que começou há cerca de 400 anos atrás, coincidindo com a evolução e desenvolvimento do próprio violino. Os importantes tratados de violinistas-pedagogos tais como Francesco Geminiani e Leopold Mozart ilustram o "estado da arte" da pedagogia do violino aproximadamente dois séculos atrás. Foram sucedidos por vários "métodos", escritos durante o século XIX, vindos de homens como Spohr, Baillot, ART. 012, Salvador: 5-23, dez. 1984

Mayas, Kayser, David e de Beriot entre outros. Uma das maiores diferenças entre os parâmetros aceitos pelo século XIX e os de hoje é ilustrada pela posição de "livro embaixo do braço" com cotovelo baixo (braço direito) que era advogada pela maioria dos professores do século passado, inclusive Joachim. Um aspecto que envolvia grandes diferenças de execução era o vibrato, considerado por algumas autoridades da época como um ornamento, que portanto não devia ser usado de forma contínua, como o é na prática instrumental aceita como standard na atualidade. Leopold Auer (1845-1930), que foi aluno de Joachim e sem dúvida um produto do século XIX, estava certamente influenciado pela atitude dominante daquele período quando escreveu *Violin Playing as I teach it*<sup>1</sup> em 1921. Suas observações referentes ao vibrato estão incluídas adiante no Capítulo I ("Vibrato"). Seus estudantes mais famosos, inclusive Jascha Heifetz e Mischa Elman, por exemplo, não parecem ter sido tragados pelo seu preconceito. O vibrato era também usado de forma econômica e um pouco mais lento de maneira geral. As mudanças de posição eram significativamente mais lentas e seriam consideradas totalmente inaceitáveis hoje. O aspecto mais significativo do ensino de violino no século XIX, se comparado ao da atualidade, tem a ver com a quase total falta de compreensão de qualquer das leis fisiológicas que governam os processos físicos da execução. Em geral, o ensino era completamente ditatorial e dos estudantes esperava-se um comportamento totalmente imitativo em relação ao professor. Qualquer dos métodos da época havia geralmente sido escrito por um violinista famoso, cujas instruções refletiam seu enfoque técnico par  
ART. 012, Salvador: 5-23, dez. 1984

ticular, inclusive idiosincrasias. Não havia de fato, um corpo organizado de conhecimento relativo aos aspectos fisiológicos da execução violinística além de um nível bastante rudimentar, ou mesmo, um interesse concreto por um enfoque analítico do ensino, que permitisse identificar a causa de qualquer dificuldade técnica específica do estudante. A atitude dominante da época é exemplificada por Otakar Sevcik (1852-1934), ao refletir sobre seus primeiros estudos no Conservatório de Praga, no qual entrou com a idade de 14 anos.

Quando saí do Conservatório não sabia ou compreendia nada de violino. Não podia culpar meus professores, pois eles apenas imitavam as práticas dos seus próprios instrutores ao dar ao aluno a literatura então existente, de forma a fazê-lo afundar ou nadar da melhor maneira que conseguisse.<sup>2</sup>

Leopold Auer venerava seu professor, Joseph Joachim, como grande artista que inspirava seus alunos através do exemplo de sua própria execução. Mais tarde no entanto, afirma que

Qualquer coisa referente à técnica das duas mãos, devíamos fazer em casa. Joachim raramente entrava em detalhes técnicos, e nunca emitia sugestões a seus alunos sobre o que deveriam fazer para conseguir proficiência técnica, ou como deveriam executar um certo golpe de arco, como uma passagem deveria ser melhor tocada ou ainda como facilitar sua execução usando um determinado dedilhado.<sup>3</sup>

No começo do século XX, um trabalho revolucionário e pioneiro de Dr. F.A. Steinhausen, *Die Physiologie der Bogenführung*<sup>4</sup>, estimulou muitos pedagogos a reavaliar os conceitos técnicos do século XIX que antes haviam sido aceitos sem restrição. Foram particularmente reexaminados e questionados

aqueles "métodos" cujos requisitos físicos estavam em conflito aberto com os movimentos naturais do corpo. Um dos primeiros trabalhos importantes a aparecer como resultado do livro de Steinhausen foi *The Art of Tone Production on the Violoncello*<sup>5</sup>, escrito por Emil Krall, que aplicou os princípios de Steinhausen à técnica de arco do violoncelo. Carl Flesch, que durante este período (1903-1913) ensinava em Amsterdã e Berlim, escreveu seu primeiro trabalho pedagógico, *Urstudien*<sup>6</sup>. Em 1924 ele escreveu *The Art of Violin Playing*<sup>7</sup> seguido pelo Livro II, *Artistic Realization and Instruction*<sup>8</sup>. Sua mente analítica prestava-se aos desafios da quase inexplorada área de análise pormenorizada dos processos técnicos violinísticos. Ele expôs com detalhes meticulosos os enfoques apropriados para cada aspecto técnico, assim como as razões para adotá-los. Seus livros continuam sendo o mais completo trabalho pedagógico sobre a execução violinística jamais escrito e tem servido como uma fonte monumental de informação para os violinistas em todos os lugares. Assim, a evolução da atitude do século XIX, quase que desprovida de qualquer compreensão fisiológica foi propulsionada na direção de um novo estado de consciência no mundo do ensino de violino. A importância desses desenvolvimentos para os alunos foi significativa, uma vez que não precisavam mais procurar seu próprio caminho através das dificuldades técnicas sem uma orientação inteligente e baseada em conhecimento.

Leopold Auer, que permaneceu ativo como professor até sua morte em 1930, oferece a possibilidade de um estudo fascinante dos contrastes entre o século XIX e XX, porque seus trabalhos pedagógicos

cos refletem algumas características das duas eras, particularmente da primeira. Contudo, seus alunos estão entre os mais famosos violinistas e professores do século XX. Estão incluídos entre eles, Jascha Heifetz, que permaneceu sozinho no ápice do desempenho virtuosístico, Mischa Elman, Nathan Milstein, Efrem Zimbalist, Richard Burgin, Raphael Bronstein, Joseph Knitzer, Toscha Seidel, Mischel Piastro, Benno Rabinoff e muitos outros. Dessa forma, a influência projetada pela estatura de Auer no século XX, enquanto violinista e professor, permanece entre nós. Raphael Bronstein, que veio para os Estados Unidos em 1923 como assistente de Auer, discutiu a personalidade e enfoque pedagógico deste último, numa entrevista com I.S. Arazi:

...Eu começaria afirmando sem medo de contradição que ele (Auer) é provavelmente o maior denominador na história do violino ... um gênio absoluto que podia inspirá-lo até as alturas com sua mera presença... no tocante ao violino, essa era sua área particular de operação... mas como psicólogo, poderia ter sido excelente em qualquer outro campo... sozinho retirou o violino de sua confortável posição no século XIX, realizou algumas mudanças na maneira de focar o instrumento fazendo-o confrontar o século XX através de uma reavaliação revolucionária do próprio instrumento... ele tomou as três unidades básicas, postura, braço do arco, e a ação da mão esquerda... juntou a tudo isso o pensamento abrangente em termos de som e sonoridade... e colocou-os todos juntos... o som para ele era o elemento principal... rico, abundante, exuberante... você pode identificar um discípulo de Auer através deste critério... isto sempre me pareceu estranho porque ele próprio tocava com um som pequeno e doce... e, como disse antes, ele era o maior psicólogo que jamais vi em ação... ele podia sempre extrair o máximo de um aluno... basicamente porque podia ver desde as raízes qual era a capacidade... como um adivinho... com isto como objetivo, podia ins

pirar o aluno a superar distâncias que este próprio não havia imaginado... era bastante preciso em suas teorias e também não usava atalhos... e gerava muita discussão acalorada em suas aulas... depois que fui aceito por ele, fiquei em princípio chocado com seus métodos... ele gritava e berrava para a sala, usava os sarcasmos e insultos mais cáusticos, e geralmente era o mais desagradável possível... a atmosfera era bastante incômoda e dificilmente propiciava repouso ou paz de espírito... e para mim, especialmente para mim que tinha vindo de Lotto que era uma pessoa gentil... era como passar do céu para o inferno... eu cheguei a pensar em abandonar... eu costumava sair mentalmente exausto e quando chegava aonde morava, sentava e deixava todos os tipos de vozes e pensamentos percorrer minha mente... uma voz dizia "Bronstein, você é um idiota em permanecer com este homem... ele o destruirá... destruirá o seu espírito... deixe-o... porque você precisa dele?... você tem Ysaye... siga-o e absorva dele... vá Bronstein, antes que seja tarde demais!!!"... e depois, ouvia outra voz... "Bronstein, não seja idiota... seja forte esse é o teste supremo... esse homem é um gênio ... ele está forjando aço... como se pode fazer isso sem calor? ... você ficará melhor e mais forte depois desta provação... fite Bronstein!!!"... parece que minha mente estava sendo puxada em duas direções... é claro que fiquei e me regozijo por ter ficado, porque assisti ao nascimento da talvez maior era do violino ... depois de algum tempo, as coisas estabilizaram um pouco e tudo correu bem... Eu acabei como seu assistente e nos relacionávamos muito bem... e foram anos gloriosos... o violino era rei e haviam muitos príncipes em volta... você perguntou sobre Sevcik,... nunca estudei com ele... o que sei sobre ele vem do que recolhi de seus estudantes e dos seus numerosos escritos... e estes eu uso bastante ... acho que não há lugar onde eles não tenham lugar... Sevcik e Flesch eram medidos pelo método, Auer pelo próprio homem que era... ele costumava dizer de uma forma um tanto cômica que não usava método algum, ele apenas ensinava violino... Auer também fazia algo de forma suprema... ele fa

zia com que o método fosse flexível em relação ao aluno, e não o contrário... ele não obstruía ou suprimia a individualidade... é claro que corrigia e aconselhava, mas você permanecia você... ele não fazia esforço algum para moldá-lo numa imagem pre-concebida... quaisquer dez alunos de Auer eram todos diferentes apesar de terem muitas coisas em comum... pertenciam à mesma família... você podia distingui-los... até hoje, tudo que você precisa fazer é ouvir alguém tocar... e então sabe que Auer ou sua influência tocaram-no de alguma forma... de certa forma, eu poderia ver uma afinidade entre a Escola Russa e a Franco-Belga... elas utilizam o som como a "raison d'être per se"... e quando você ouve Oistrakh hoje, você está ouvindo a influência de Auer assim como a de Ysaye... Ele (Auer) permanece e sempre permanecerá como uma construção sólida na história de vida do violino.

O trabalho de Auer *Graded Course of Violin Playing*<sup>10</sup>, em oito volumes, foi escrito essencialmente para principiantes, mas contém explicações mais detalhadas em algumas áreas de técnica do que em *Violin Playing As I Teach it*<sup>11</sup>. Embora Auer não fosse o analista técnico que Flesch sem dúvida era, sua habilidade em inspirar os alunos para o máximo de seus potenciais foi indiscutivelmente um fator preponderante de seu sucesso. No livro *The Memoirs of Carl Flesch*<sup>12</sup>, Flesch, falando de Auer, menciona de forma reservada o fato de que na Rússia, todos os estudantes talentosos congregaram-se em St. Petesburg, o centro musical da Rússia de então, onde Auer mantinha o posto mais importante, Professor de Violino do Conservatório Imperial. Flesch observa também que o nível técnico da execução de violino sempre foi bastante alto na Rússia, o que consequentemente dava a Auer um nível extraordinariamente alto de alunos com os quais podia trabalhar.

Embora isto sugira uma ponta sutil de inveja, bordando a crítica, Flesch, que é geralmente crítico da maioria dos colegas violinistas nas *Memoirs*<sup>13</sup>, paga um tributo elevado à estatura de Auer como um extraordinário professor. A listagem dos alunos famosos do próprio Flesch inclui *Henryk Szeryng*, *Szymon Goldberg*, *Max Rostal*, *Henri Temianska*, *Ida Haendel*, *Ginnette Neveu*, *Ricardo Odnoposoff* e *Bronislaw Gimpel*.

Ivan Galamian nasceu na Pérsia em 1906, estudou violino em Moscou, e mais tarde com Lucien Capet em Paris. Veio para os Estados Unidos em 1930 e ensina na Juilliard School of Music e no Curtis Institute of Music há muitos anos. É provavelmente o professor de violino mais prestigiado dos Estados Unidos de hoje, e seu ensino é considerado dos mais completos, (especialmente em termos de preparação técnica) assim como convencional no sentido de que não introduziu qualquer inovação radical na técnica violinística. Ele é, contudo, um profundo conhecedor de todos os desenvolvimentos evolutivos que vem ocorrendo. Seu livro, *Principles of Violin Playing and Teaching*<sup>14</sup>, foi na verdade escrito por Elizabeth A.H. Green da Universidade de Michigan, em colaboração estreita com Galamian. Um livro altamente refinado e bem escrito; um trabalho altamente valioso para a literatura contemporânea da pedagogia do violino. Muitos dos jovens concertistas de hoje foram estudantes da "Escola" de Galamian, o que implica numa menção a Dorothy De Lay, que atuou como professora assistente de Galamian por muitos anos. Ela agora é uma professora independente e recebeu o Prêmio da Associação Americana de Professores de Cordas (*American String Teacher*

*Association*) em 1975. Uma característica distintiva do ensino de Galamian é o acesso altamente organizado ao desenvolvimento técnico total de seus alunos. Isto é particularmente evidente nos casos em que ele guiou o desenvolvimento dos alunos desde muito cedo, como aconteceu com Michael Rabin. Ele enfatiza um conhecimento sólido da literatura standard de Estudos (Kreutzer, Gavaniés, Dont, Wieniawski) incluindo muitos dos que envolvem numerosas variações. O *Contemporary Violin Technique*<sup>15</sup> de Galamian dedica ênfase especial ao "Scale System".

O espírito de disciplina e devoção ao estudo é considerado como uma pré-condição por Galamian, incluindo uma média de cinco ou seis horas de estudo por dia. Entre seus estudantes mais conhecidos figuram: James Buswell, Yong Uck Kim, Jaime Laredo, Michael Rabin, Pinchas Zukerman e Itzhak Perlman.

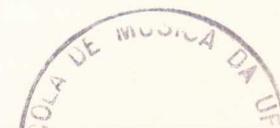
O Dr. D.C. Dounis (1893-1954) é considerado por muitos como um dos mais importantes professores do século XX, e num certo sentido, herdou o legado deixado por Flesch. Habilitado como violinista e médico, escreveu vários estudos (para violinistas) enfatizando a independência de todos os movimentos físicos envolvidos na execução do violino, concebidos como movimentos coordenados e interrelacionados.

Há vários anos atrás, quando estava no corpo docente da Universidade do Texas, Austin, tive uma série de extensas conversações com meu bom amigo e colega George Neikrug, um brilhante pedagogo, colega, ex-aluno e assistente de Dounis, com relação aos princípios do enfoque pedagógico deste. Muitos dos alunos de Dounis estavam bem estabelecidos

profissionalmente e além de violinistas haviam pianistas, violoncelistas e outros. Seu trabalho com eles muitas vezes não tinha relação com a construção técnica sendo dirigido para o diagnóstico e remoção de obstáculos, ou bloqueios, e um funcionamento mais eficiente em termos fisiológicos básicos. Neikrug lembrou que Dounis tinha um sentido incrivelmente desenvolvido de observação de cada faceta dos movimentos físicos de uma pessoa, o que permitia que analisasse os processos fisiológicos mais eficientes para qualquer função específica. Com esta capacidade extremamente desenvolvida, Dounis podia diagnosticar imediatamente, qualquer recurso físico anti-produtivo. Na cobertura que realizou para o *American String Teacher*, em comemoração do 20º aniversário de morte de Dounis, Louis Kievman escreveu sobre sua experiência como aluno deste pedagogo:

Uma aula típica era dada em intervalos mensais e cada aula durava de 3 a 6 horas, com uma revisão de 1 hora de duração uma semana depois da aula principal. O propósito da "revisão" era assegurar que o aluno havia entendido o material da aula. Cada sessão começava com a execução de repertório incluindo várias obras contrastantes. "Tomar apontamentos" era uma parte essencial da estrutura da aula, conforme se verifica pelo relatório seguinte, de uma aula realizada:

Executou a Primeira Suite para Violino-solo de Bach e o 13º Capricho de Paganini, o que, com discussão sobre interpretação ocupou aproximadamente uma hora e meia. Depois disso, a parte técnica da lição que incluiu discussão sobre Posição do Arco... Exercícios silênciosos de Arco... Movimento do Arco... Legato... Détaché... Ataque... Acordes... Vibrato... Exercícios específicos para a mão esquerda... Independência... Mudança de Posição e Pizzicato de mão esquerda.



Cada assunto era discutido em profundidade e tal era o interesse gerado e a aplicação mental requerida, que o aluno não percebia a passagem do tempo nem se fatigava. Visitou Londres, Paris, Berlim, Atenas, Nova Iorque e Los Angeles onde ensinou por períodos de seis meses a um ano em cada lugar. Todos os alunos deviam matricular-se por um período mínimo de seis meses e dentre os que estudaram com ele haviam muitos com reputação internacional.

Durante sua vida, seus detratores espalhavam boatos sobre ele, alguém chegando a dizer que hipnotizava os alunos! Por outro lado, estudantes entusiasmados, notando progresso mesmo depois de apenas uma aula, inocentemente contribuíram para essas histórias.

Se dizer para motivar o Sautillé a partir da mão enquanto o braço se move apenas de forma reflexa é hipnotismo, então eles foram hipnotizados. E se, dizer para usar o braço no Spiccato lento com a mão movendo de forma reflexa era hipnotismo, então que o seja. O fato é que Dounis podia indicar o ponto de motivação e a direção de todos os movimentos conduzindo não só ao entendimento mas também a um sentimento imediato de liberdade. Possivelmente por causa de sua formação médica e obviamente por causa de seu gênio criativo, ele era capaz de demonstrar um alto grau de conhecimento da estrutura do corpo humano. Chamava a atenção para o fato de que as articulações do pulso, excetuando-se os casos de doença, se usadas de forma apropriada, poderiam permitir boa performance mesmo em idade avançada.

Seu treinamento médico incluiu neurologia e psiquiatria e usava ambas para ilustrar seu ensino. Ele colocava questões de tal forma que o aluno podia suprir a resposta e ainda achar que ele próprio a havia encontrado. Seu método de iniciar cada aula com repertório tinha um objetivo duplo. Testava a habilidade de execução do aluno e ao mesmo tempo mostrava suas qualidades e fraquezas técnicas. Automaticamente, essa informação tornava-se a base para o trabalho técnico que se seguia. Ele ensinava que deve-se cantar sempre seja em repertório ou em exercícios. Musicalidade e vi-

brato eram desenvolvidos por exercícios pois Dounis acreditava que a prática isolada era contra-produtiva. As arcadas eram efetuadas com mudanças de cordas; os exercícios de mão esquerda eram executados ascendente e descendente nas cordas. Uma olhada em "Artist's Technique" ilustrará esse assunto.

Dr. Dounis não requisitava seus próprios livros nas aulas, pois a ênfase recaía sempre sobre o "como" e não sobre "o que". Os alunos muitas vezes não percebiam seus próprios feitos, pois ele falava em termos positivos nunca na negativa. Seus alunos muitas vezes criavam confusão por causa do enfoque diferente utilizado para exercícios semelhantes. Um tocava de uma certa forma enquanto outro realizava o mesmo de forma diferente, sem saber ambos que haviam recebido orientação corretiva. Este método pedagógico foi elevado a uma arte por Dr. Dounis. Ele nunca perdia o interesse por um aluno e mesmo depois de já haver interrompido as aulas por muito tempo podia-se enviar partituras para obter dedilhados e arcadas. Ele dominava diversas línguas e era um estudante no sentido verdadeiro desta palavra. Seria possível gastar toda uma vida para praticar cada variação de cada exercício dos seus livros, o que ele certamente não aprovaria. Teria dito, "se é facilmente realizável sem atenção mental então desconsidere-a e prossiga para a próxima coisa".

O relatório de royalty referente a 1973, mostra que as vendas de *Artist's Technique* são as maiores já registradas. Isto ilustra o crescente interesse em seu trabalho e atesta a força de suas idéias. Com exceção de um livro sobre viola, todos os seus trabalhos foram escritos para o violino embora seus alunos incluíssem violinistas, violistas, celistas, contra-baixistas, trompistas e pianistas. Eles encontram-se em todos os estratos da vida musical pelo mundo afora e todos concordarão que este era um dos poucos Mestres desse século. Sua contribuição para a pedagogia da execução é incalculável.<sup>16</sup>

Já que Dounis não escreveu uma exposição de suas idéias em relação à pedagogia do violino além

do seu extenso material técnico, o livro de Valborg Leland *The Dounis Principles of Violin Playing*<sup>17</sup> é um dos trabalhos disponíveis usados para abordá-las. Artistas famosos que estudaram com Dounis incluem Charles Libove, Stuart Canin, Abraham Chavez Jr., David Nadien, Broadus Erle, Joseph Silverstein, William Primrose, Leslie Parnas e Claus Adam.

Paul Rolland, violinista-pedagogo conhecido internacionalmente, está engajado em pesquisa pedagógica além de atividades de ensino há muitos anos. Seu envolvimento recente como Diretor do Projeto de Pesquisa em Cordas (String Research Project) da Universidade de Illinois, iniciado em 1966, culminou numa série de filmes pedagógicos, atividades de oficina e um novo livro em colaboração com Marla Mutschler, *The teaching of Action in String Playing*.<sup>18</sup> Embora o livro seja orientado primordialmente para instrução de iniciantes, ele incorpora princípios básicos do sofisticado conhecimento contemporâneo referente ao uso eficiente do corpo na execução de instrumentos de cordas. Um trabalho prévio, *Basic Principles of Violin Playing*<sup>19</sup> é extraordinariamente compacto e bem escrito, incorporando os melhores valores da pedagogia contemporânea do violino. Rolland nasceu na Hungria e graduou-se na Academia Franz Liszt em Budapeste onde estudou com Imre Waldbauer. Ensinou violino na Universidade de Iowa por muitos anos antes de aceitar o cargo na Univ. de Illinois em 1946. É membro fundador e ex-presidente da Associação Americana de Professores de Cordas (American String Teacher Association) e foi editor do periódico *American String Teacher* por dez anos.

Existe um número de trabalhos recentes sobre pedagogia do violino assim como fisiologia da execução que são de grande interesse e altamente recomendáveis para estudo posterior:

Applebaum, Samuel and Sada. *With the Artists*, John Markert & Co., New York, 1955.

———. *The Way They Play*, Book I, Paganiniana Publications, Neptune, N.J., 1972.

———. *The Way They Play*, Book II, Paganiniana Publications, Neptune, N.J., 1974.

Havas, Kato. *A New Approach to Violin Playing*, Bosworth & Co., London, 1961.

———. *The Twelve Lesson Course in a New Approach to Violin Playing*. Bosworth & Co., London, 1964.

———. *The Violin and I*, Bosworth & Co., London, 1968.

———. *Stage Fright; Its Causes and Cures, with Special Reference to Violin Playing*. Bosworth & Co., London, 1973.

Hodgson, Percival. *Motion Study and Violin Bowing*, American String Teachers Association, Urbana, Ill., 1958 (originally published in England in 1934).

Menuhin, Yehudi. *Six Lessons with Menuhin*, The Viking Press, New York, 1972.

Neumann, Frederick. *Violin Left Hand Technique*, American String Teachers Association, Urbana Ill., 1969.

Polnauer, Frederick F., and Norton Marks. *Sensor-Motor Study and its Application to Violin Playing*, American String Teachers Association, Urbana, Ill., 1964.

Szende, Otto, and Mihaly Nemessuri. *The Physiology of Violin Playing*, Collet's Publishers, Ltd., London, 1971.

Whone, Herbert. *The Simplicity of Playing the*

*Violin*, Drake Publishers, New York, 1972.

Muitos dos trabalhos acima mencionados foram considerados para inclusão neste Estudo Comparativo, mas não foram adotados por uma ou outra razão. Embora bastante informativo, o livro de Szende *The Physiology of Violin Playing* (A Fisiologia de Execução do Violino) é precisamente o que o título indica e não é devotado à Pedagogia. O de Polnauer *Senso-Motor Study and its Application to Violin Playing* incorpora um breve levantamento histórico da técnica violinística e das "escolas". É também o único trabalho disponível que contém uma tradução para o inglês de trechos do livro de Steinhausen *Die Physiologie der Bogenführung*.<sup>20</sup> Contudo, é voltado primordialmente para a análise fisiológica e não para a pedagógica. O de Hodgson *Motion Study and Violin Bowing* é um trabalho extraordinário e altamente recomendável. Seu interesse básico contudo é com a formulação de conceitos gerais do movimento de arco. As seções dedicadas às técnicas de arco específicas não foram utilizadas pois outras excelentes descrições eram apresentadas pelos autores enfocados neste trabalho. Os três livros de Applebaum (*With The Artists, e The Way They Play, Livros I e II*), embora interessantes e informativos, não são suficientemente abrangentes pela própria natureza informal de entrevistas, aplicáveis numa comparação organizada das "escolas" de execução violinística, muito embora haja numerosas observações de grande valor. Os enfoques técnicos dos trabalhos de Havas, particularmente *The Twelve Lesson Course*; Menuhin, *Six Lessons*; e Whone, *The Simplicity of Playing The Violin*; embora bastante individuais, mantêm uma estreita conexão entre si.

A maioria dos princípios gerais de eficiência física incorporada por cada autor estão presentes no livro de Rolland *Basic Principles of Violin Playing*<sup>21</sup>. Foi portanto uma decisão editorial, tentando manter dentro de limites razoáveis este trabalho, a incorporação do livro de Rolland como representante da escola do pensamento que os autores acima mencionados esposam. Já o livro de Neumann *Violin Left Hand Technique* que foi uma fonte valiosa de referência para minha (própria) pesquisa, não se prestava, pela própria natureza de sua composição para inclusão na organização deste trabalho.

CIDADEZINHA QUALQUER: POESIA E MÚSICA I\*  
 ANÁLISE DAS CANÇÕES DE GUERRA PEIXE  
 E ERNST WIDMER SOBRE UM POEMA DE  
 CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Saloméa Gandelman

\* Dissertação apresentada pela autora à Coordenação de Pós-Graduação em Comunicação, Curso de Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Será publicada através de uma série de três artigos.

SINOPSE

A relação poesia/música em duas canções sobre o mesmo poema. Delineamento de semelhanças e diferenças. Busca de relações com o poema. Cada canção, uma diferente leitura das oposições existentes no interior do poema.

\*\*Compreender significa reconhecer relações, ver o distinto como caso particular de algo mais geral.

Werner Heisenberg\*\*

ABSTRACT

The Author has focused on two songs to investigate the relations between poetic and musical language and, implicitly, the

virtualities of the musical sign.

The poem "Any little town" was chosen since, being used in both songs, it allowed for an interdiscursive analysis to be made. Furthermore, its author, Carlos Drummond de Andrade, has the largest number of poems put to music among the *corpus* examined.

The analysis of the linguistic marks put in evidence the web of relations - of a semantic nature - woven between poem and music; it also brought out the differences between the songs. Though both create an "image" of monotony, Guerra Peixe's is mimetic in relation to the poem, while Widmer's is an extrapolation toward the abstract. They also differ in the way they approach the poem, each one stressing one of the polarities of the various oppositions found in its interior: temporal/atemporal, ephemeral/permanent, provincial/universal, prosaic/poetic and playful/mythical, confirming the tendencies that characterize Guerra Peixe and Widmer, respectively, nationalistic and universalistic.

#### RESUMO

Nesta pesquisa investigam-se as relações entre as linguagens poética e musical e, implicitamente, as virtualidades do signo musical.

Escolheu-se o poema "Cidadezinha Qualquer" que, por ser texto gerador de duas canções, tornou possível uma análise interdiscursiva. Acresce ainda ser seu autor, Carlos Drummond de Andrade, o mais musicado dos poetas no *corpus* examinado.

A análise das marcas linguísticas colocou em evidência a rede de relações-de natureza semântica - tecida entre poema e música permitindo, também, indicar os aspectos em que as canções se diferenciam. Apesar de ambas construírem uma "imagem" de monotonia, a de Guerra Peixe é mimética em relação ao poema e a de Widmer, uma extrapolção no sentido do abstrato. Distinguem-se ainda pelo modo como se aproximam do poema, cada uma enfatizando um dos pólos das diversas oposições observáveis em seu interior: temporal/atemporal, efêmero/permanente, provinciano/universal, prosaico

co/poético e lúdico/mítico, confirmando-se as tendências nacionalistas e universalistas predominantes em Guerra Peixe e Widmer, respectivamente.



## INTRODUÇÃO

Ao realizar, em 1973, um ciclo de conferências na Universidade de Harvard, Leonard Bernstein levanta questões a respeito dos caminhos e destino da música no século XX. Ao pesquisar as linhas de desenvolvimento da linguagem musical e os fundamentos estéticos e filosóficos a elas subjacentes, vai buscar analogias e subsídios na linguística.

Atuando em campo totalmente diverso, Eliseo Verón, após exame e análise exaustivos de veículos de comunicação de massa ditos burgueses e populares, estabelece alguns tipos básicos de relações mais comumente observáveis entre texto e imagem.

Da tomada de contacto com Bernstein e Verón resultou a presente proposta, em campo interdisciplinar, de busca de, possíveis relações entre as linguagens poética e musical, ainda mais que, comuns a ambas, existem alguns aspectos que as aproximam nos planos da materialidade (sonoridades e ritmo) e do impulso gerador (a metáfora).

Dante, resumindo toda a tradição medieval, definia a poesia como "ficção retórica musicalmente composta".<sup>1</sup>

Para Ezra Pound, entre as três modalidades complementares e interpenetradas da operação poética, logopéia, fanopéia e melopéia, esta última é "aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som e ritmo) que orienta o seu significado".<sup>2</sup>

Em seu livro *Essays on Music* Alfred Einstein considera a combinação da palavra com o som de al

tura determinada uma unidade problemática e complexa. Se, por um lado, a pura emoção, como a expressa nos lamentos fúnebres de povos primitivos, pode ser enfraquecida pela inclusão da palavra (por sua natureza convencional), por outro, é impensável o mais abstrato ou subjetivo dos discursos sem sua verbalização manifesta pela voz, em um fluxo com contornos rítmicos e melódicos.

Música e palavra sempre estiveram ligadas, brotando juntas, como nos primórdios da *mousike* dos gregos, ou numa relação de subordinação ou de equivalência, quando já separadas, como comprovam mais do que eloquentemente, o cantochão, a polifonia da Idade Média e da Renascença, a ópera, a música de Igreja e a abundante literatura dos *lieder*, sem falar da canção folclórica ou popular.

Segundo Mikel Dufrenne, à medida em que a música clássica ocidental determinava sua matéria, rompia o pacto original com a fala e impunha à voz estabelecer-se sobre notas: as inflexões segundo as quais ela oscila em torno de um fonema e o movimento natural da fonação são substituídos, respectivamente, pelas modulações que fazem a passagem de uma nota à outra e pelo tempo escandido pelo compasso.

No canto gregoriano e na música bizantina, voz falada e voz cantada talvez não se opusessem tão nitidamente, o mesmo se observando na atualidade, no *Sprechgesange* - fala cantada ou canto falado.

Como confirma Boulez,

o canto implica numa transposição das sonoridades do poema para intervalos e rítmica que

se afastam fundamentalmente dos intervalos e da rítmica falados; não se trata de dicção ampliada, mas de transmutação, e, convenhamos, de esquarteramento do poema,<sup>3</sup>

respeitando-se, naturalmente, algumas regras cuja inobservância pode desfigurá-lo.

É, mais uma vez, Dufrenne quem afirma:

Com efeito, quando um poema é musicado, a voz falada se eclipsa diante da voz cantada, o canto comanda a fala e não se importa em contrariá-la ou alterá-la. O maior número das vezes, essa subordinação é tal, que o texto é apenas um pretexto e o ouvinte nisso não se engana (...). Ele suscita no ouvinte o estado ao qual a música quer induzi-lo; ele o prepara a ouvir o que a música temporariamente diz-lhe. Contudo, o músico pode, igualmente, querer servir ao texto, sem chegar a fazer da música um pretexto. A fidelidade ao texto, porém, não obriga nem a criar para ele um cenário musical mais ou menos neutro e, na certa, arbitrário, nem a substituir por aproximações das modulações vocais, o rigor das modulações musicais. Ela não requer, muito menos, que se transmude a verdade poética em verdade musical, que se diga com os meios da música o que a poesia disse com seus próprios meios (...). As palavras, no entanto, perdem sua fisionomia sonora e não estão presentes senão pela significação que continuam levando em si. Elas retornam à prosa, e é a música que usurpa a função poética."

Corroborando esses pontos de vista, diz Boulez:

Se escolho um poema para dele fazer o ponto de partida de uma elaboração que tecerá a arca bescos à sua volta, se escolho o poema para instaurá-lo fonte de irrigação de minha música e criar, deste fato, uma amálgama em que o poema se encontra "centro e ausência" do corpo sonoro, não posso, então, limitar-me unicamente às relações afetivas que se mantêm entre as duas entidades; um tecido de conjunções se impõe que, entre outras, comporta as relações afetivas, mas engloba, além disso, todos os mecanismos do poema, desde a pura

sonoridade até sua ordenação inteligente.<sup>5</sup>

Schoenberg vai mais longe, considerando ingênua a idéia de paralelismo entre alguns níveis da composição musical e certas circunstâncias do poema; se, aparentemente, os efeitos podem parecer contrários ou desconectados, diz ele, o sentido deve ser buscado em outras motivações.

Por outro lado, não se pode deixar de levar em conta que o "icônico" - representação que mantém com o objeto uma relação de semelhança - por sua natureza cultural, é passível de algumas interpretações, elas próprias sujeitas a modificações ao longo do tempo.

A propósito de seus critérios para escolha dos poemas que virão eventualmente a musicar e da natureza das relações tecidas entre poema e música, os depoimentos de dois compositores brasileiros da atualidade, por seu particular interesse, são, a seguir, transcritos.

De Ernst Widmer:

Topo em textos, tropeço em poemas, lembro mortos, lemas, invento temas... há textos que carrego comigo e não consigo pôr em música, como aquele do Drummond de Andrade: um "boi vê os homens" - estou na quarta tentativa e fracasso, no entanto parece-me que todas as minhas peças expressam justamente como um boi vê a gente...

Freqüentemente tenho a música e vou à cata de letra (por exemplo "Festa no brejo" - C.D.A.) mas às vezes não acho, então faço o texto eu mesmo (como em "Rumos", opus 72, ou no recente "Gira estrela"), mas normalmente parto de um poema, geralmente de conteúdo filosófico ou metafísico, raramente um que esteja centrado no "eu".

O "Ciclo de morfofos", por exemplo, abrange

várias peças instrumentais e tem, no seu centro, o que intitulei de "Incerto nexo" (de R. Reis - Fernando Pessoa).

Gosto de misturar várias línguas: latim, francês, inglês, português, suíço como em "... Ora ...", no "Trilema", na "Antífona", em "Mãe máquina", de J. de Lima).

Tenho três autores prediletos em cujos poemas a música (re)aparece subjacente: Sílja Walter, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade.

Embora adore fazer melodias com texto, detesto melismas; antes disseco como "a-v-e-m-a-r-i-a", opus 34, que parece um mosaico bizantino (cada vogal tem seu intervalo), uma prece extática.<sup>6</sup>

De Bruno Kiefer:

Na música tradicional para canto a uma ou mais vozes, há, basicamente, três tipos de relações entre texto e música:

- 1) o texto é apenas o pretexto para o canto; se houvesse mudança de texto, ritmicamente adequada, praticamente nada aconteceria além desta mudança;
- 2) a música desenvolve e intensifica o afeto básico do texto ou de partes;
- 3) a música é declamação do texto, seguindo-o quase palavra por palavra, empobrecendo-se. Claro, em qualquer um dos casos supõe-se que haja um mínimo de ajuste entre o ritmo da música e o do texto.

De minha parte, sou adepto do segundo tipo de relação, pois é o que permite estabelecer uma vinculação com o texto, ou, talvez melhor, permite fazer brotar a música do texto sem prejudicar o seu livre desenvolvimento.

E a escolha de um texto? Acho difícil dizer como procedo. Certo é que procuro bastante, às vezes durante dias, guiado, geralmente, por uma vaga intuição do que tenho em mira. Frequentemente, ao encontrar o poema, tenho a sensação: é isto que estava procurando. De qualquer modo, enquanto procuro, elimino - às vezes com pesar - textos pedregosos demais para propiciarem uma fluência rítmica que corresponda ao meu modo de ser. Fluência rít

mica? Sim, porém algo a mais. Certa qualidade dos afetos latentes ou explícitos. Sem dúvida! Poesia demasiadamente metafísica não me incita a musicá-la. Agora, precisar melhor essa qualidade que - fora o sentido geral do poema - me incita a musicá-lo é coisa que não consigo fazer. Pretender teorizar algo que funciona de um modo inconsciente e global, dividir o que é uno, seria, de resto, uma tarefa sem sentido.

Pelo exposto, na interpretação das minhas peças vocais, os intérpretes devem ler cuidadosamente os textos.<sup>7</sup>

A busca de relações entre as duas linguagens materializou-se, neste trabalho, no estudo da canção, mais particularmente da canção de compositor brasileiro, para voz solista com acompanhamento de piano, sobre texto poético já existente (também de poeta nacional) escolhido pelo compositor, ou seja, da canção "artística", aqui considerada como produto cultural destinado à fruição estética (o que não significa, absolutamente, que a canção com outras funções não possa ser do mais elevado padrão artístico).

No livro *The Composer's Voice*, E.T. Cone estuda a obra para voz (ou vozes) dos mais diversos gêneros, sob um enfoque muito interessante. Segundo ele, o poeta assume sempre um papel (ou papéis), a "persona poética", até podendo acontecer que esta "persona" seja uma versão do próprio poeta.

Na canção, o compositor não trabalha com o poema, mas com a leitura que dele faz. Apropriase desta, que passa a ser um componente de uma nova criação. O poema perde sua independência, pois é modificado pela linha vocal que, por sua vez, manda completamente através da parte instrumental, que a prepara e comenta, colocando-a em um contexto.

to maior. Esse processo envolve modificações nos aspectos rítmicos e fonéticos do poema, às vezes, até mesmo de seu conteúdo poético e dramático.

O compositor fala, pois, por intermédio da "persona musical", que assume um duplo aspecto: acompanhamento, mensagem direta, não mediatizada pela palavra; e linha vocal, em que a "persona", falando através do personagem dramático, se expressa de maneira mais explícita, pela via da música e da palavra.

Para a autora deste trabalho, a canção configura-se como o lugar da tensão entre o (verbalmente) dizível - o poema - e o (verbalmente) indizível - a parte musical; tensão entre uma força que tende a restringir e outra que tende a abrir o sentido, na qual o sujeito se faz mais presente. Tensão em que as partes reciprocamente se impregnam, numa busca, sempre renovada, de "completitude".

Por meio da análise das partes geradoras da canção - poema e sua face musical - pretendeu-se não só delinear as correlações entre ambas, como ainda, através de cada uma delas, aprofundar a compreensão da outra, lançando uma ponte entre os mecanismos da comunicação verbal e não-verbal.

O presente estudo partiu da análise das marcas linguísticas das obras selecionadas, sem estabelecer, de início, conexões com suas condições sociais de produção. As interpretações aqui propostas têm um sentido restrito aos seus contextos; podem estar relacionadas às características estilísticas de cada um de seus autores, o que não as invalida, uma vez que essas características se reinvestem de novos sentidos a cada novo emprego.

A seguir colocaram-se outras questões: que canções escolher? Como? Por quê?

A análise da coluna "Consultório Sentimental" da revista *Capricho* e de sua transformação, ao longo dos anos, realizada durante um curso na disciplina Teoria e Sistemas de Significação (do Mestrado da Escola de Comunicação da UFRJ), despertou a idéia do estudo da canção de amor erudita brasileira da última década, na qual aparecessem novos signos musicais. A hipótese foi logo descartada pela simples razão da inexistência desse tipo de canção.

O exame de um vasto *corpus* com mais de quinhentos trabalhos para voz e piano, compostos entre 1921 e 1982, permitiu localizar nos "Quatro Poemas opus Nada" de Jamary Oliveira, escritos em 1968, sobre poesia de Antonio Brasileiro, o emprego de um novo signo musical, o *cluster* (sobreposição de conjunções), até então usado em obras do repertório pianístico.

Tomando-se, pois, como referência, o ano de 1968, as canções podem, de um modo geral, ser reunidas em três grandes grupos: um primeiro, compreendendo as canções escritas em linguagem musical convencional com poética convencional, abrange a maior parte do repertório, recobrando um campo heterogêneo quanto às propostas estéticas; um segundo, bem menos numeroso, reúne canções ou linguagem musical não convencional, ou em que novos signos musicais e os já institucionalizados se misturam, com poética convencional; finalmente um terceiro alia linguagens musicais e poética não-convencionais.

O termo "convencional" é aqui empregado em sentido o mais abrangente possível. Considerou-se ART. 012, Salvador: 25-59, dez. 1984

não-convencional a produção poética em que "as noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical e poético-ideogrâmica da estrutura"<sup>8</sup> e a musical cuja notação utiliza signos novos que demandam "bula" para serem decodificados.

Ainda dentro dos três grandes grupos de canções, cabe uma outra distinção: levando-se em conta a natureza do conteúdo poético ou do texto musical (sua rítmica, melódica ou contexto harmônico), as canções podem ser de cunho predominantemente nacionalista, relacionado com o homem brasileiro, sua cultura, sua problemática existencial e sócio-polí-tica, ou universalista, marcado por uma busca de compartilhamento das tendências estéticas da atualidade, bem como pelo pensar dos problemas humanos em termos gerais, sem localizá-los no espaço ou no tempo.

A vastidão e heterogeneidade do observado exigiram, no entanto, que nova delimitação fosse feita, procedendo-se, então, ao estudo da preferência dos compositores em relação aos poetas. Um exame estatístico do *corpus* mostrou serem, em ordem de crescente, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meirelles, Vinícius de Moraes, Ribeiro Couto, Cassiano Ricardo e Suzana Campos, os poetas mais musicados.

Tendo-se optado por Carlos Drummond de Andrade, procedeu-se, em seguida, ao levantamento das canções com seus poemas, todas elas situadas no primeiro dos grupos já referidos.

Sendo a relação entre as linguagens poética  
ART. 012, Salvador: 25-59, dez. 1984

e musical na canção o objeto deste estudo, a escolha de um poema que tivesse sido musicado por dois ou mais compositores pareceu oportuna, por permitir um estudo comparado capaz de revelar semelhanças e diferenças significativas.

Finalmente, nessa terceira delimitação, foram escolhidas as canções de Guerra Peixe e de Widmer "Cidadezinha Qualquer", com poema do mesmo nome, de Carlos Drummond de Andrade (de *Alguma Poesia* - 1925-1930), escritas respectivamente em 1978 e 1964, cujos autores, do ponto de vista estético, inclinam-se predominantemente, o primeiro, para o nacionalismo e o segundo, para o universalismo.

O fato de a canção de Widmer ter sido escrita em 1964 não parece relevante, pois é bem pequena a diferença em relação a 1968, ocasião em que, dentro do *corpus* examinado, aparece o novo signo musical.

Após a delimitação e seleção do objeto, passou-se ao problema da determinação dos indicadores de análise que, naturalmente, foram pensados em função do próprio objeto. Tentou-se determinar os indicadores comuns à poesia e à música e os específicos a cada uma delas, propondo-se: ritmo, som, pontuação, morfo-sintaxe e semântica para o poema e ritmo, melodia, harmonia, morfo-sintaxe e dinâmica e agógica, para as canções.

Procedeu-se, em seguida, às análises propriamente ditas, partindo-se da descrição das marcas linguísticas para o delineamento das relações necessárias à interpretação do sentido, quer dos eventos poéticos, quer dos musicais, nos planos da pro  
ART. 012, Salvador: 25-59, dez. 1984

dução e da recepção.

Para maior clareza na observação das semelhanças e diferenças entre as duas canções e entre estas e o poema, criaram-se quadros em que cada um dos aspectos analisados das obras em questão, até então tratados globalmente, foram desdobrados.

O termo "aspectos" foi aqui empregado no mesmo sentido de "indicador" (seu desdobramento desvela, pois, "aspectos" dos "aspectos") e como é entendido por Max Wehrli:

o caráter unitário do estilo da obra, o simbolismo imanente de toda a estrutura de significados impede isolar partes, elementos ou níveis; preferimos usar o termo "aspectos", pois este indica que a obra, como um todo, persiste e que o observador vê, em cada aspecto, esse todo como transparente.<sup>9</sup>

ou definido no *Novo Dicionário* Aurélio: "cada um dos lados por que uma coisa se apresenta aos nossos olhos ou à nossa observação: lado, face, ângulo".<sup>10</sup>

Finalmente, a partir de conclusões extraídas dos quadros comparativos, chegou-se ao delineamento das relações entre as linguagens poética e musical nas canções estudadas.

Em vista da eventual possibilidade de dúvidas quanto aos termos empregados nos quadros comparativos, parece oportuno um esclarecimento em relação a uns poucos deles.

"Ritmo" como aspecto do indicador "ritmo" parece de soar redundante. Mas o termo é comumente usado em sentido amplo, referindo-se a todas as manifestações de organização temporal (como é o caso, quando se trata do indicador) e restrito, designando, ART. 012, Salvador: 25-59, dez. 1984

então, configurações ou contornos resultantes da "maneira" pela qual uma ou mais durações não acentuadas se agrupam em torno de outra acentuada.<sup>11</sup>

"Tempo", por ser quase sempre associado ao clima expressivo predominante na peça (*allegro, grave, agitato* etc.), poderia também ser inserido sob o indicador "dinâmica e agógica". A palavra foi empregada não só em tal acepção, mas ainda no sentido de "velocidade de operação do continuum, governado pela velocidade do pulso regulador"<sup>1,2</sup> sentido que tem sua origem nas funções do corpo e da mente humanos. "Está relacionado com a velocidade normal das batidas cardíacas, entre 60 e 80 por minuto, números a partir dos quais se pensa em termos de devagar ou rápido, pontos de partida de todo movimento musical".<sup>13</sup>

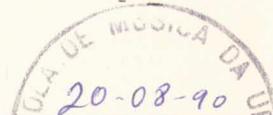
O termo "harmonia" é abrangente, aplicando-se não só às estruturas tonais, mas, estensivamente, a "outros relacionamentos de sucessivas combinações verticais, incluindo contraponto, formas polifônicas menos organizadas e outros procedimentos que não fazem uso das relações ou estruturas convencionais".<sup>14</sup>

A observação do fluxo, ou seja, da estabilidade, crescimento ou decréscimo do movimento (atividade), em cada um dos planos, deve-se às implicações daquele com a própria forma.

É necessário levar-se em conta, porém, que a separação, para efeito de análise, dos diversos aspectos da composição poética ou musical é meramente didática. Todos se entrelaçam e interdependem.

Finalmente, a partir das relações analisadas, puderam ser inseridas algumas conclusões a respeito de sua natureza.

ART. 012, Salvador: 25-59, dez. 1984



## 2. O POEMA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

## CIDADEZINHA QUALQUER

Casas entre bananeiras  
mulheres entre laranjeiras  
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.  
Um cachorro vai devagar.  
Um burro vai devagar.

Devagar... as janelas olham

Êta vida besta, meu Deus.

## 2.1 Ritmo

Sendo o ritmo das palavras subordinado ao número de sílabas que as constituem e à acentuação que lhes é própria, estudaram-se as palavras, de início, sob critério fonético-sintático, como indica a tabela a seguir (nº 1).

Tabela nº 1 - Classificação das palavras do poema

Quanto ao nº de sílabas	Quanto à acentuação tônica				Total
	átonas	tônicas e oxítonas	parox.	proparox.	
monossilábicas	3(8)	1			4(9)
dissilábicas		3	8(9)		11(12)
trissilábicas		1(4)	3		4(7)
tetrassilábicas			2		2
<b>Total</b>	<b>3(8)</b>	<b>5(8)</b>	<b>13(14)</b>		<b>21(30)</b>

O número entre parênteses corresponde ao número real de palavras que, devido às repetições, torna-se pouco significativo para este aspecto do estudo. O número fora dos parênteses refere-se, pois, às palavras efetivamente diferentes.

A tabela revela um emprego marcante de vocábulos curtos (63,3%) e paroxítonos (71,4%), estes últimos predominantes na língua portuguesa e obviamente mais comuns à fala cotidiana (a de uma cidadezinha do interior). Às palavras oxítonas ("pomar", "amor", "cantar", "devagar") e tônica ("Deus") correspondem os momentos mais significativos do poema: o resumo do retrato da cidade, a descrição do movimento, o vocativo; às paroxítonas corresponde a apresentação dos componentes da paisagem natural e construída.

A escansão acentual do poema permite classificar os metros como indica a tabela nº 2.

Tabela nº 2 - Metros do poema

Ritmo das palavras	Ritmo dos versos	Nº de sílabas dos versos
troqueu troqueu anapesto	1 e 7	7
anfibraco troqueu anapesto	2 e 8	8
iambo iambo iambo	2,4 e 6	6
iambo iambo anapesto	2 e 7	7
anapesto iambo anapesto	3 e 8	8
iambo iambo anapesto	2 e 7	7
anapesto anapesto iambo	3 e 8	8
troqueu troqueu troqueu iambo	1,5 e 8	8

O ritmo das palavras é determinado pela posição da sílaba sobre a qual recai o acento: inicial (troqueu ou dátilo), intermediária (anfíbraco) ou final (iambo ou anapesto). O ritmo do verso depende de seus acentos preponderantes, ou seja, da localização das sílabas sobre as quais incidem os momentos de maior ênfase na acentuação.

Os diferentes ritmos ocorrem com frequência variada, como demonstra a tabela que se segue (nº 3).

Tabela nº 3 - Frequência de ritmos

Tipo de ritmo	Frequência
troqueu	6
anapesto	8
anfíbraco	1
iambo	10
TOTAL .....	25

Coerente com a proposta modernista de irregularidade métrica, de anisossilabismo, o poema apresenta, no entanto, versos que poderiam ser considerados como variação da redondilha. Além dos versos 1, 4 e 6, que são, efetivamente, heptassílabos, os outros têm ora seis sílabas métricas (verso 3), ora oito (versos 2, 5, 7 e 8).

O verso 3 da primeira estrofe sofre uma redução de seu número de sílabas (de 7 para 6) e uma mudança quanto à localização das sílabas fortes. As alterações realçam o verso, síntese dos dois anteriores, constituído por dois substantivos ("pomar", "amor") e um verbo substantivado ("cantar").

Dos versos de oito sílabas, o 2 e o 5 até po  
ART. 012, Salvador: 25-59, dez. 1984

deriam ser lidos como redondilhas maiores se se cedesse a uma anacruse ("palavra tirada da linguagem musical, é uma sílaba excedente, anteposta à sílaba inicial do verso, a qual não se leva em consideração na escansão desse verso"<sup>15</sup>).

As duas últimas estrofes crescem quanto ao número de sílabas, passando de sete para oito, uma vez que a terceira é uma adjunção ideativa das duas anteriores, na qual o poeta observa o meio ambiente e como se relacionam seus habitantes; a quarta, contrastando com as anteriores (um retrato, o quanto possível, neutro e objetivo da vida interiorana) é o momento da subjetividade crítica, da interferência explícita do eu-lírico. Uma mudança de forma e conteúdo ocorre simultaneamente.

## 2.2 Som e melodia

Na primeira estrofe observa-se uma incidência de consoantes constrictivas /s/, /l/, /r/, que ligam os elementos do retrato da cidadezinha e produzem, ao mesmo tempo, um efeito de prolongamento, sugestão sonora do ritmo arrastado da vida do interior. Tal efeito é simultaneamente modificado e mantido, no terceiro verso, pelo emprego de consoantes oclusivas /p/, /k/, que salientam as palavras-resumo, e da vibrante /r/, que as unifica sonoramente.

Em cada um dos versos da segunda estrofe, o emprego da oclusiva linguodental sonora /d/, interrompe a continuidade dos fonemas constrictivos anteriores, salientando a palavra que expressa a idéia de lentidão do movimento.

Na terceira estrofe, a mesma oclusiva /d/ re  
ART. 012, Salvador: 25-59, dez. 1984

verbera em seu início, seguida das constrictivas /s/, /l/, /r/ ouvidas na descrição da paisagem.

Na estrofe 4, a reiteração das oclusivas /t/, /d/, /b/, gera sucessivas interrupções, efeito oposto ao de continuidade observado, em maior ou menor grau, nas anteriores, registrando-se, também, no plano das sonoridades, a dicotomia objetivo-subjetivo.

Observam-se ainda encontros /tr/ e /st/ - a oclusiva /t/ é suavizada pela constrictiva /r/, na preposição "entre", mas realçada pela precedência de outra constrictiva, /s/, no adjetivo "besta", resultando no abrandamento do elemento de ligação e no realce do termo mais veemente da poesia - e dígrafos consonantais /lh/, /ch/, /rr/, que também contribuem para a criação da atmosfera de arrastamento.

A tabela que se segue evidencia as vogais das sílabas preponderantes de cada um dos versos das diferentes estrofes, bem como sua localização.

Tabela nº 4 - Vogais tônicas dos versos

Estrofe	Verso	Sílabas rítmicas fortes							
		1	2	3	4	5	6	7	8
1	1	/a/							/ey/
	2	/ê/							/ey/
	3		/a/		/ô/			/a/	
2	4		/ô/						/a/
	5		/ô/						/a/
	6		/u/						/a/
3	7			/a/					/ô/
	8	/ê/					/ê/		/ê/
4									

Sobre as sílabas ritmicamente fortes de cada verso incide um jogo de oposição aberto/fechado, como que uma programação sonora subconsciente: as vogais abertas foram empregadas nas palavras que indicam, na primeira estrofe (verso 1 e 2) e na segunda (versos 4, 5 e 6) os elementos integrantes da paisagem e o ritmo da vida local. É interessante observar que, na terceira estrofe, uma adjução ideativa das duas anteriores, só há ocorrência nas sílabas preponderantes, de vogais abertas.

As vogais fechadas, observadas nas estrofes 2 e 4, são encontradas nos vocábulos que representam os elementos subordinados à estaticidade provinciana e, empregadas como elemento contrastante, diferenciam, através de mais esse recurso sonoro, a descrição neutra do posicionamento subjetivo.

A mesma vogal /ê/ tanto aparece nos momentos de maior emotividade do poeta, como ainda nos termos que representam os elementos naturais ("bananeiras", "laranjeiras") - partes integrantes da natureza - com os quais ele parece irmanar-se, distanciando-se dos fatores causadores da estaticidade e monotonia.

Observa-se, também, o emprego de dígrafos vocálicos /en/, /an/, e ditongos fechados /êy/, /ay/, /aw/, /êw/.

Cabe ainda ressaltar que a sonoridade terminal das palavras "pomar", "cantar", "devagar", percorre as três primeiras estrofes, criando um elo tímbrico e de significação: o pomar é o lugar on

de trabalham as mulheres (e homens), em cadência lenta, ao som de cantos.

Quanto à "melodia" da fala, o temperamento do receptor, bem como a subjetividade de sua interpretação, determinam a maior ou menor oscilação das alturas e, portanto, seu tipo de movimento melódico, mais plano ou com variações de curvatura mais pronunciadas. Esta oscilação é também subordinada ao ritmo da fala, por sua vez dependente da presença (ou ausência) de sinais de pontuação, do sentido atribuído ao texto e, mais uma vez, da emotividade do receptor.

Os parâmetros rítmico e sonoro são, pois, interdependentes, o que vale dizer que qualquer modificação em um deles repercute no outro.

A leitura do gráfico que segue é uma das possíveis. Os números correspondem aos segundos. Pontos mais ou menos afastados indicam maior ou menor aproximação das sílabas, ou seja, maior ou menor lentidão com que são escandidas as palavras, que sobem ou descem, isto é, são um pouco mais graves ou agudas, segundo estejam mais próximas da linha inferior ou superior.

O gráfico da primeira estrofe mostra um movimento contínuo e irregularmente oscilante, com um efeito de aceleração (ou não, conforme o impulso rítmico do intérprete) produzido pela aproximação, no verso 3, das sílabas preponderantes; os elementos do retrato da cidadezinha integram-se em um todo, mas se diferenciam pela altura com que soam na curva melódica: "casas", "mulheres", "pomar", "amor", palavras que por uma rede associativa estabelecem um elo entre si, ocupam as partes mais

Per. 65

agudas da curva; "bananeiras", "laranjeiras", elementos da natureza, e "cantar" (que pode significar a inclusão do poeta na descrição: cantar a cidadezinha), as partes mais graves. Há, pois, excetuando-se o caso da palavra "cantar", uma relação entre vogais abertas, região mais aguda, início de verso, por um lado; e vogais fechadas, região mais grave e final de verso, por outro.

Já o gráfico da segunda estrofe revela as sucessivas interrupções e a uniformidade das curvas, de amplitude menor do que a dos versos da estrofe 1. A regularidade liga-se à idéia de movimento e se mantém a alternância, também repetida, um pouco mais agudo ou um pouco mais grave. Os habitantes da cidadezinha ocupam uma posição e o movimento, outra. Agora a oposição observada é: vogais fechadas, região mais aguda, início do verso; vogais abertas, região mais grave, final do verso, situação inversa à observada na primeira estrofe.

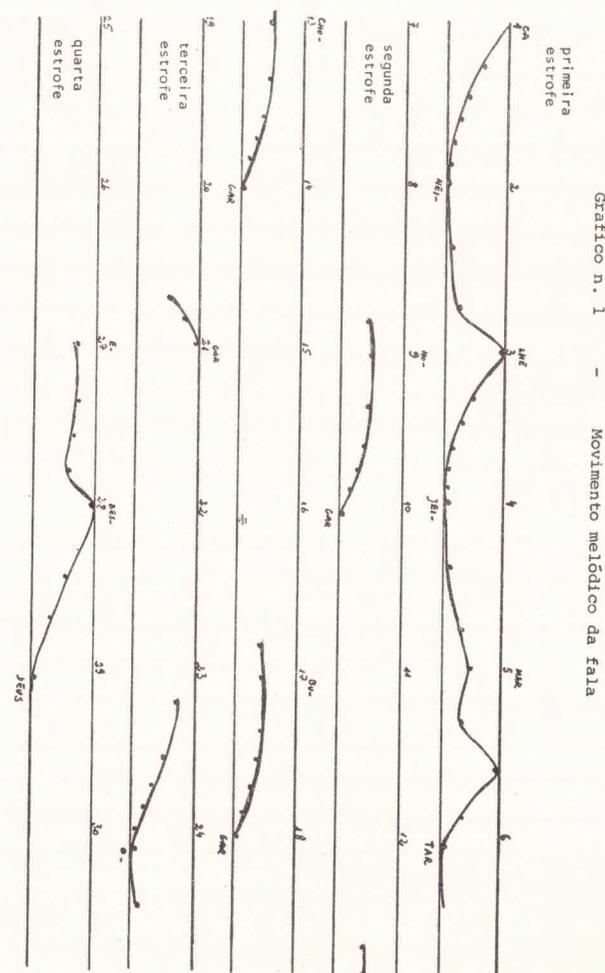
Pelo gráfico da estrofe 3, percebe-se a suspensão provocada pela reverberação de idéias e sons sugerida pelas reticências, mas também o tipo de construção da frase; um impulso ascendente, seguido de uma conclusão descendente, em que apenas vogais abertas ocupam os pontos de maior e menor amplitude da curva sonora.

Na estrofe 4, como na 1, a linha melódica é movimentada e a aproximação dos acentos preponderantes - que incidem todos sobre a vogal fechada /ê/ - também pode gerar o sentido de aceleração, resultado de um desabafo crítico.

De um modo geral, verifica-se uma coincidência entre: acentos preponderantes, vogais abertas

ou fechadas, pontos de maior ou menor amplitude da curva sonora e início ou fim dos versos.

Observa-se, também, constância do movimento descendente ao final dos versos, denotando terminações reiteradas que reforçam a idéia de lentidão e arrastamento.



### 2.3 Pontuação

A pontuação liga o sinal gráfico da língua escrita a pausas da língua falada. Relaciona-se, pois, com a rítmica do poema, com suas sonoridades, seus silêncios, determinando, através do fraseado (articulação sintática), seu sentido.

Na primeira estrofe, a ausência de vírgulas ou de qualquer outro sinal de pontuação, a não ser o ponto final, possibilita algumas leituras contrastantes, como, por exemplo, ininterrupta até o ponto final ou com pausas, maiores ou menores, entre cada verso e os termos do último.

Citando o próprio Drummond:

#### Pontuação e Poesia

Quando leio Mallarmé

Si tu veux nous nous aimerons  
Avec tes lèvres sans le dire  
Cette rose ne l'interromps  
Qu'a verser un silence pire

tenho a impressão de que esses versos, não somente pela fluidez das palavras, mas também pela supressão de qualquer elemento de pontuação, se acham como o quarto de Manuel Bandeira, "intatos, suspensos no ar".

Em Apollinaire, já a ausência de pontuação não me sugere flutuação do verso na atmosfera, mas antes uma sensação de arrastamento na terra, de doloroso manquejar de quem não sabe ou não quer libertar-se da sua prisão humana:

J'ai cueilli ce brin de bruyère  
L'automne est mort souviens-t'en  
Nous ne nous verrons plus sur terre  
Odeur du temps brin de bruyère  
Et souviens-toi que je t'attends

Um e outro efeitos não são necessariamente

produzidos pela falta de sinais de pontuação, mas antes salientados por esse artifício, que confirma em Mallarmé a misteriosa diafaneidade, a libertação de todo compromisso terrestre, e em Apollinaire a indeterminação entre o poeta e o mundo. E de um modo geral, poder-se-á dizer que a pontuação regular, iluminando igualmente todos os ângulos da superfície poética, impede que se destaque algum de seus acidentes mais característicos.<sup>16</sup>

Pensando nos termos do poeta, a inexistência de pontuação na primeira estrofe pode criar um estado de suspensão relacionado com a idéia de atemporalidade, de ausência de modificação no tempo interior ou exterior e de permanência e estaticidade. Mas pode, também, sugerir a sensação de arrastamento e de prisão à rotina.

Na estrofe 2, o emprego do ponto ao final de cada um dos três versos, além de encerrar a listagem dos elementos, acentua a lentidão da leitura - tentativa de reprodução rítmica da sensação de "de vagar" - e isola o movimento do homem, da vida e do trabalho na cidade, enfatizando-os. A repetição, por sua vez, reforça a impressão de monotonia e de algo imutável.

Na terceira estrofe, o emprego de reticências - "suspensão intencional do pensamento, quando o silêncio parece mais expressivo do que a palavra"<sup>17</sup> - simultaneamente sugere uma ressonância do "devagar" da estrofe anterior e um recurso a mais de retenção do movimento lento, quase parando. Mas, quando a vida é discutida, o poeta, com um ponto final, encerra o assunto.

Na quarta estrofe ocorre o único emprego de vírgula e um só ponto final que surpreende, pois,

normalmente, após uma interjeição e um vocativo, espera-se o ponto de exclamação. Sua ausência configura uma tentativa de objetivação da subjetividade, como se a constatação crítica do poeta se limitase a uma afirmação em que dúvidas ou gradações não coubessem. É a "dicção sôbria" de que fala a crítica à obra drummondiana.

Deve-se levar em conta, também, que a economia na pontuação é um dado do Modernismo, que busca uma maior liberdade rítmica.

#### 2.4 Morfo-sintaxe

Há seis hipóteses de estruturação do poema. Para efeito gráfico, as partes constitutivas serão designadas pelas letras A (três primeiros versos), B (os três versos seguintes), C (penúltimo verso) e D (último verso).

Quadro nº 1 - Estruturações possíveis do poema

1a. hipótese: 4 estrofes	2a. hipótese: 2 estrofes	3a. hipótese: 3 estrofes
<u>A</u> <u>B</u> <u>C</u> D	<u>A , B</u> <u>C , D</u>	<u>A</u> <u>B</u> <u>C , D</u>
4a. hipótese: 3 estrofes	5a. hipótese: 3 estrofes	6a. hipótese: 2 estrofes
<u>A , B</u> <u>C</u> D	<u>A</u> <u>B , C</u> D	<u>A , B , C</u> D

De acordo com a linha de interpretação seguida neste estudo e as diversas edições encontradas, escolheram-se as hipóteses números 1 e 5 como as mais viáveis. A maneira de construir as estrofes e apresentar as idéias - descrição do lugar, descrição do movimento, descrição-síntese do movimento e da vida e finalmente um desabafo subjetivo e crítico - justifica a escolha da primeira forma sobre a qual foi concebida a análise do poema. Por outro lado, a terceira estrofe, se considerada como ressonância das anteriores, também pode ser colocada junto da segunda.

Constituído por um substantivo no grau diminutivo e por um pronome adjetivo indefinido, o título já estabelece a espécie de cidade de que o poema vai tratar: uma cidadezinha anônima, banal, comum, desimportante. O diminutivo confere ao substantivo um sentido dúbio, amoroso e depreciativo. O pronome, por sua colocação, indefine, descaracteriza e engloba todas as cidadezinhas do interior, ao mesmo tempo que lhes retira qualquer valor ou importância: uma é protótipo de todas.

Morfologicamente, na primeira estrofe, nota-se a presença maciça de substantivos (sete em nove palavras), um verbo substantivado ("cantar") e preposição; todas as outras classes gramaticais estão ausentes. A ordem é direta, observando-se assindetos nos três versos. A ausência de verbos, portanto a inexistência de ação, bem como o emprego quase exclusivo de substantivos ligados pela preposição "entre", novamente sugerem a imobilidade do lugar, onde nada acontece, resultando uma frase única onde, pela mesmice, identificam-se elementos diver

sos. Casas, bananeiras, mulheres, laranjeiras, homem, cachorro, burro, são partes integrantes e indistintas da paisagem.

A seqüência dos dois primeiros versos (substantivo-preposição-substantivo) pode criar uma expectativa de continuidade que é, no entanto, rompida no terceiro (substantivo-substantivo-substantivo) o mais significativo deles, porque não só síntese dos dois anteriores, mas também um jogo de ritmo, som e sentido.

Na segunda estrofe, observa-se uma diminuição de substantivos e a presença de um verbo seguido de adverbio. A preposição foi suprimida pois, sendo essencialmente elemento de ligação, não poderia ter sido empregada numa estrofe em que a repetição e o ponto final salientam cada uma das idéias e a atmosfera de lentidão. A separação parece ser o elemento unificador dos três versos. O artigo indefinido "um" (que também evoca o numeral cardinal) faz lembrar "qualquer", ligando-se, assim, ao pronome indefinido do título do poema, como se "qualquer" fosse representativo de todos ou todas, generalizando os substantivos, portanto. Nesta estrofe 2 predomina a repetição:

- a - do verbo seguido do adverbio, nos três versos;
- b - do artigo;
- c - da estrutura frasal: o emprego de sim-ploques (repetição das mesmas palavras no início e fim de frases seguidas) gera retenção do movimento e separação das frases, um recurso construtivo a mais que reforça o clima de lentidão e monotonia.

Na terceira estrofe nota-se a existência de um substantivo, um verbo, um advérbio e um artigo, o que corrobora a afirmação de que nela se dá uma adjunção das idéias-chaves das duas estrofes anteriores: o substantivo, representando todos os elementos, antecedido pelo artigo definido (que se refere a todas as janelas de todas as casas), o advérbio, descrevendo o movimento e o verbo, relacionando os dois. Esse último é empregado no presente histórico, acentuando a impressão de permanência e atemporalidade. A inversão da ordem direta também é significativa, criando uma ambigüidade que possibilita relacionar "devagar" com a estrofe anterior mas também com a que se segue. Devagar na ação e na vida interior.

A salientar ainda o emprego estilístico de "janelas": uma sinédoque expressiva, síntese do modo como se relacionam os habitantes da cidadezinha entre eles mesmos e com o mundo. "As janelas olham" sugere uma vida passiva e estática, cujo entretenimento é a bisbilhotice e o fuxico.

Na quarta estrofe observa-se a existência de interjeição, substantivo, adjetivo e pronome possessivo, em ordem direta. Novamente o verbo é eliminado pois, nesta estrofe, o "poeta-observador-crítico",<sup>18</sup> num desabafo, afirma seu sentimento, aparecendo, então, o vocativo e o único adjetivo do poema. O termo "besta" expressa a inaceitação do dia-a-dia da vida interiorana e do embrutecimento do ser humano, mergulhado em uma atmosfera de marasmo, inércia e maledicência que configura a "inutilidade social e humana"<sup>19</sup> da vida besta.

O pronome pessoal "meu" separa e particulari-

za o Deus do poeta do Deus dos demais seres. O poeta chama o seu Deus (vocativo) mais para comprovar e compartilhar de seu sentimento, mais para desabaçar, que para ajudá-lo a resolver seu problema (a rejeição à cidadezinha), como configura o emprego do ponto final.

## 2.5 Semântica

Nota-se a presença constante de plurissignificações - traço inerente à linguagem poética - não só das palavras como das estruturas dos versos e das estrofes, como por exemplo, de nomes:

- casas - habitação, trabalho humano, proteção, comunidade;
- bananeiras - elemento natural, alimentação, sobrevivência, abrigo (sombra), dor ou trabalho (plantio e colheita);
- mulheres - lar, procriação, companheirismo, sexo, trabalho, eixo de pequenos grupos, prazer, canto, lazer;
- laranjeiras - elemento natural, alimentação, sobrevivência, amor, pureza, união;
- pomar - conjunto natural, abundância, alimentação, sobrevivência, trabalho, espaço circundante das casas do interior, isolamento dentro de um todo;
- burro - trabalho, meio de transporte, atitude teimosa e empacada, simplicidade, embrutecimento;
- besta - animal, chatice, mesmice, ausência de significação, embrutecimento;

de versos e estrofes:

partindo da palavra "mulheres", podem-se tra

çar eixos verticais e horizontais: habitantes das casas, elas plantam e cuidam do pomar. Tem-se uma vaga impressão de saciedade e prazer que advém da lembrança de frutas; por sua vez, a palavra "amor" está colocada em correspondência com "entre": o pomar, cultivado com amor, ao som de cantos, quem sabe, é também o local de encontros amorosos. A ligação entre bananeiras, laranjeiras e cantar já fica subentendida. "Mulheres" ainda se liga pela preposição "entre" a "laranjeiras"; ora, a flor de laranja é comumente usada no buquê de noivas, símbolo de amor. Mulheres e amor.

O traçado dos eixos sugere uma janela, enquadramento estático de onde, pensando em Chico Buarque, se vê a vida passar: "um homem vai devagar", "um cachorro vai devagar", "um burro vai devagar". O poeta está à janela... moldura de uma fotografia que retrata o dentro e o fora. Mas embora limitando-se a retratar, o texto sugere uma cidadezinha - conotação afetiva - em que o homem está harmonizado com a natureza e a vida transcorre calma e vagarosa. Mas quando o "devagar" deixa de ser calmo para se tornar não só monótono, mas imóvel e morto? A ambigüidade está latente. A súbita irrupção do "êta vida besta, meu Deus" é uma surpresa, o elemento informação, portanto. O poeta interrompe inesperadamente a arenga descritiva da vida local, à qual, por que não, poderiam ser acrescentadas outras enumerações. Mas o recurso da repetição faz pressentir um sentimento subjacente e gradativo de impaciência e irritação: o poeta canta uma vida tranquila, pacata, bucólica mas... que não suporta "Cidadezinha" muda de sentido, ganhando, então, uma conotação pejorativa. Há um sentimento de atração

ART. 012, Salvador: 25-59, dez. 1984

e ternura que camufla e finalmente desvela um outro, de rejeição.

De qualquer modo, o poeta se limita a constatar: do princípio ao fim do poema não se observa evolução, criando-se a sensação de circularidade. Mesmo o desabafo não acarreta qualquer modificação na vida local, que, provavelmente, deverá recomençar como antes, retomando o cotidiano, ou seja, a "vida besta".

Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, "Cidadezinha qualquer", bem como "Nota Social", revelam o *gauche*, "essência da personalidade estética do poeta", isto é, "indivíduo desajustado, marginalizado, à esquerda dos acontecimentos".<sup>20</sup>

A ausência de verbos (na primeira estrofe) e a escolha de substantivos plurissignificativos contribuem para a economia verbal - aspecto predominante em toda a sua obra - numa busca constante de depuração e do cerne da idéia.

Enfim, no plano da construção, pelo despojamento da linguagem, pela repetição de ritmos, sonoridades, palavras, frases, pelo emprego de sonoridades particulares que produzem um efeito de prolongamento, o poeta tanto cria quanto reproduz uma atmosfera de monotonia e imobilidade.

## NOTAS

- \* WERNER, H. apud KOELLREUTTER, H.J. & TANAKA, A. [no prelo].
- <sup>1</sup> DANTE apud ENCICLOPEDIA Mirador (1977) v. "poesia".
- <sup>2</sup> POUND, E. (1977) p. 11.
- <sup>3</sup> BOULEZ, P. (1966) p. 58.
- <sup>4</sup> DUFRENNE, M. (1969) p. 66.
- <sup>5</sup> BOULEZ, P. (1966) p. 59.
- <sup>6</sup> CADERNO DE MÚSICA (1982) p. 6.
- <sup>7</sup> Ibidem, p. 7.
- <sup>8</sup> CAMPOS, A. (1975) p. 25.
- <sup>9</sup> WEHRLI, M. apud RAMOS, M.L. (1969) p. 9.
- <sup>10</sup> FERREIRA, A.B.H. (1975) v. "aspecto".
- <sup>11</sup> COOPER, G. & MEYER, L. (1963) p. 6.
- <sup>12</sup> LA RUE, J. (1970) p. 90.
- <sup>13</sup> THE NEW GROVE dictionary of music and musicians (1980) v. "tempo".
- <sup>14</sup> LA RUE, J. (1970) p. 39.
- <sup>15</sup> LIMA, R. (1972) p. 504

## JAZZ E TEATRO: UMA ANÁLISE DO ESPETÁCULO

Carlos A. Calado

### ABSTRACT

The jazz concert is compared to theatrical spectacle in its minimal structure: performer - opus (the music or the play) - audience. Some essential aspects of this comparison are analyzed separately. The relation between the jazzman and his instrument as an expressive necessity. Improvised opus and formalized opus. The communication between the performer and the audience. The mask and the gesture.

### RESUMO

O concerto de jazz é comparado ao espetáculo teatral a partir de sua estrutura mínima: ar tista - obra - público. Alguns aspectos es senciais dessa comparação são analisados se paradamente. A relação entre o músico de jazz e seu instrumento como uma necessidade expres

siva. Obra improvisada e obra formalizada. A comunicação entre artista e público. A máscara e o gesto.

II Festival de Jazz em São Paulo, abril de 1980. O gigante Dexter Gordon, um saxofonista com mais de dois metros de altura, adentra o palco do Anhembi acompanhado por um trio de músicos. Sua estatura pouco comum faz com que o sax-tenor que toca mais pareça um sax-alto. O cumprimento ao público que o aplaude vem acompanhado das habituais piadas e trocadilhos. As palavras são pronunciadas lenta e espaçadamente num sofrível castelano:

Señora, señores, señoritas (ênfase)... muy buenas... El primero selección se llama *Alone Together*... Alone together... in all kinds of weather... alone together...<sup>1</sup>

Enquanto não toca, entre um solo e outro, Dexter faz alguns gestos estranhos e desengonçados, como se falasse consigo mesmo e respondesse simultaneamente. Os jornalistas que faziam a cobertura do Festival chegaram a divulgar que ele havia ingerido muitas latinhas de cerveja antes do show. Após cada um dos longos improvisos, os aplausos do público são frenéticos. Dexter sorri e agradece com uma pequena sequência gestual caracteristicamente sua: curva-se até quase tocar o chão, e ao erguer-se, levanta o saxofone com as duas mãos por sobre a cabeça, como um troféu. Ou um objeto mágico que um feiticeiro mostraria à tribo em meio a uma grande cerimônia, onde também não faltariam os gritos, os assobios, as batidas de mãos e pés, e até o transe. Como os mais antigos rituais africanos.

ART. 012, Salvador: 61-85, dez. 1984

Esse exemplo ilustra brevemente alguns aspectos de um concerto de jazz. Aspectos que pelo seu caráter extra-musical não costumam ser analisados pela literatura especializada, servindo apenas como pano de fundo aos artigos e críticas de jornais que cobrem tais eventos. Acredito que a análise desses elementos constituintes do espetáculo jazzístico contribui a uma melhor compreensão da própria música como fenômeno artístico.

O que explica o fato de que ainda hoje as pessoas continuam a frequentar concertos e shows de música - e jazz particularmente - apesar de todo o desenvolvimento tecnológico que propicia a audição doméstica, através de aparelhos sofisticados que permitem uma fidelidade quase perfeita de som? De certo modo, a mesma pergunta poderia ser formulada ao teatro em relação à concorrência do cinema e da TV. A resposta se encontra na natureza desses fenômenos: é a comunicação direta, "ao vivo", que coloca frente a frente, e em troca de experiências sensíveis, artista (seja ator ou músico) e público. Esta é a especificidade de duas formas de comunicação artística, que um disco ou um aparelho de vídeo não podem suprir.

O crítico Jean-Robert Masson, no ensaio intitulado "Pour une Sociologie du Jazz - Anatomie du Spectacle", afirma que o jazz "é por excelência Espetáculo", posto que nele se encontram o artista, a obra e o público, "intrincadamente ligados", em comunicação direta. O espetáculo jazzístico seria "por definição uma encenação, um cerimonial".<sup>2</sup>

O teatro também já foi definido como uma "ce  
ART. 012, Salvador: 61-85, dez. 1984

rimônia". Duvignaud define três aspectos básicos nessa caracterização: a "solenidade do lugar", que garante a credibilidade do evento; a separação espacial entre atores e público, como se os atores fizessem parte de um mundo sagrado; e finalmente, a particularidade da língua falada no teatro (muitas vezes poética, e até em verso), que se contrapõe à linguagem comum dos espectadores.<sup>3</sup> É simples um desdobramento dessas idéias em relação a um concerto de jazz. Seja um teatro convencional, um "night-club", ou um ginásio esportivo, a diferenciação entre platéia e palco, mesmo que este seja um pequeno tablado, já circunscreve a "área sagrada" e separa o músico do público. Quanto à particularidade da "língua", a música (assim como a poesia) se diferencia muito da linguagem verbal comum.

No entanto, Masson não está particularmente preocupado em seguir mais adiante na análise do espetáculo jazzístico, do que em fazer algumas caracterizações de aspecto sociológico. Boa parte do artigo se dedica a discutir a relação entre o "jazzman" e o público interagindo no concerto, em contraposição ao que se estabelece na audição de um disco. Essa questão é pensada por ele sob o ponto de vista do crítico e da possível avaliação que se fará da obra ouvida. Nesse sentido, aponta o caráter de "imprevisibilidade", e "incessante novidade" do espetáculo como uma barreira para que o espectador, ou o crítico mesmo, possa "julgar" com lucidez, ou ainda, "compreender" a obra. Um disco pode ser ouvido várias vezes, e com toda a atenção voltada exclusivamente para a música.<sup>4</sup>

Essa visão por demais objetiva do processo de percepção da música despreza um lado básico do problema. O fato de que num espetáculo o sentido da visão se alia ao da audição, além de que essa dupla atividade perceptiva (ver/ouvir) é praticada coletivamente, insere o espetáculo numa outra esfera, que o disco não alcança. Como se a crítica, ou mesmo a compreensão da música fosse algo tão destituído de emoção, tão racional, assim, que a imagem do músico tocando anulasse tal capacidade. Seria o mesmo que comparar a percepção de uma obra de Shakespeare através da leitura a assisti-la na forma de um espetáculo. A leitura pode levantar aspectos que passam despercebidos e são importantes, no entanto esse texto só consegue sua máxima expressão ao ser encenado. No concerto jazzístico o fato do músico se encontrar frente a frente com o público, numa troca imediata e recíproca de emoções, proporciona a ambos e à própria música possibilidades que a "frieza" do disco não pode oferecer.

Na verdade, Masson vê o espetáculo como um fenômeno extrínseco à música propriamente dita, isto é, ao jazz:

Elément isolé au milieu d'événements complexes et diversifiés de l'histoire du jazz en marche à travers les générations et les styles, le Spectacle n'apporte pas tant de clarté sur la vie profonde des formes jazzistiques qu'il n'offre comme une halte privilégiée, à l'abri de laquelle une communication directe mais provisoire entre les trois personnes de la Sainte Trinité du Jazz - la musique jouée, celui qui la joue, celui que l'écoute la jouer - devient, soudain, la meilleure possible. C'est cela qui confère au Spectacle sa valeur, indépendamment de la qualité intrinsèque

de la musique.<sup>5</sup>

Justificando seu pensamento, relata uma apresentação de Louis Armstrong no Festival de Newport em 1958, onde o trumpetista, se mostrando doente, apresentou uma fraca performance, "executando mal" os seus tradicionais sucessos. No entanto a grande "simpatia" estabelecida entre os músicos e o público, fez com que o fato não fosse levado em conta, e o concerto mesmo assim agradou à platéia. Masson esquece que se *nesse* concerto Armstrong não se houve bem, em milhares de outros sua condição era diferente. E também foram esses *outros* concertos que contribuíram na trajetória da obra de Armstrong - um dos grandes criadores da história do jazz - e não só os discos. A música de Armstrong não pode ser só entendida como suas composições ou solos gravados. São também: a alegria ingênua, os tiques e caídas, a voz negra e rouca - a marca registrada - traços indissociáveis de suas apresentações. Masson discute o espetáculo a partir de critérios puramente musicais e críticos, esquecendo que nele outros elementos dividirão a cena e as atenções com a música: as roupas, a cenografia, os instrumentos, os gestos dos músicos.

É interessante notar como Masson usa um exemplo que o acaba contradizendo. Discutindo a participação do público no espetáculo, relata uma "noite histórica", em 1960 no Olympia, quando o saxofonista John Coltrane, enfrentando uma platéia hostil constituída de "pequenos burgueses do jazz encravados no seu conforto intelectual", encontrou "a energia interior e a audácia para ultrapassar seus limites costumeiros e enunciar, brutalmente e com fú-

ria, as regras de uma nova linguagem".<sup>6</sup> O exemplo demonstra como o espetáculo, através da relação direta entre o *jazzman* e o público, influenciou concretamente sobre a música executada - e criada - no momento de sua ocorrência. Se essa noite "histórica", descrita por Masson, realmente impulsionou Contrane a percorrer novos caminhos em suas improvisações, até sua morte prematura em 67, a idéia do autor sobre o caráter extrínseco do espetáculo em relação à história do jazz fica colocada em xeque.

Para que tal relação seja melhor compreendida deve-se aprofundar a análise do espetáculo propriamente dito, seja o jazzístico ou o teatral, através de sua estrutura mínima. Em suma, realizar a "anatomia do espetáculo" que Masson enunciou em seu artigo mas não chegou a realizar.

"O espetáculo teatral se consubstancia em ato pela conjugação, em dado espaço, de três fatores principais — ator, texto e público".<sup>7</sup> Essa tríade básica é praticamente a mesma definida por Masson em relação ao espetáculo jazzístico, como já foi visto anteriormente. O ator e o músico se equivalem; a música tocada — os "temas" e improvisações — também assume função equivalente à do texto teatral, embora devam ser levados em conta, não só a música propriamente dita, mas também as apresentações e comentários dos músicos, sejam decorados ou não, as piadas, as palavras, interjeições e sinais trocados durante a execução entre os músicos, além de outras ocorrências do tipo.<sup>8</sup>

Do mesmo modo que o ator, o músico se constitui na figura central e condição básica para a ocorrência.

rência do evento. Mas uma peculiaridade se apresenta no caso do fenômeno jazzístico. Se para a ocorrência teatral o ator se basta, prescindindo de objetos, ou qualquer coisa que não seja o próprio corpo para um nível mínimo de teatralização, no jazz a concretização musical só se efetiva através da relação entre o *jazzman* e seu instrumento.<sup>9</sup> É através do conhecimento técnico apurado e da integração física, corporal mesmo, com o instrumento, que o *jazzman* consegue sua plena performance musical. Tal relação parece ser inerente a todo músico instrumentista, seja ele jazzista ou não. No entanto uma diferença básica se revela entre o *jazzman* e o músico erudito de tradição européia.

Após o Renascimento, com o processo de formação da linguagem vocal e instrumental que predomina no Ocidente, os músicos adotaram uma técnica baseada em determinados conceitos estéticos e de sonoridade, ou seja, em um certo padrão de "beleza" musical. Na virada do século XX, época da formação do jazz, uma outra atitude é encontrada. Ainda que utilizassem praticamente os mesmos instrumentos de tradição européia, os *jazzmen* não copiaram esse padrão de sonoridade. Praticamente, cada um deles criou o próprio som, de acordo com sua personalidade e experiência de vida. É esse aspecto que explica como em apenas um século apareceram tantos tipos de sonoridade e estilos pessoais na história do jazz. Ao contrário, o que se verifica no campo da música erudita é que o instrumentista não tem essa liberdade. Um integrante de uma sinfônica, por exemplo, ao lado de mais de cem músicos, acaba por ver sua individualidade sufocada.

cada. Obrigado a repetir frequentemente um repertório-padrão, e se preocupando apenas com pequenos problemas técnicos individuais, como respiração ou dedilhado, esse músico acaba se acomodando na rotina da profissão. No jazz essa atitude é bem mais rara, pois um engajamento muito maior e pessoal é constantemente exigido do músico.<sup>10</sup>

A explicação para tal diferença se encontra nas raízes africanas do jazz. A cultura africana difere da cultura ocidental por seu caráter marcadamente "funcional" em contraposição ao caráter "artístico" e "estético" típico da música erudita européia, por exemplo. As canções africanas já eram criadas com um objetivo utilitário e coletivo, como facilitar o trabalho, ou a educação de jovens e crianças, por exemplo. Desse modo, quando se procura na cultura africana um equivalente do conceito de "beleza", a conclusão a que se chega é que a arte está tão diretamente ligada à vida cotidiana, que o "belo" só se justifica enquanto expressão do cotidiano. "A expressão advinha da vida, e era a beleza".<sup>11</sup>

Os primeiros escravos africanos ainda levavam consigo os instrumentos originalmente utilizados em sua música, que acompanhava as danças e cantos tribais. Pouco depois, esses instrumentos seriam destruídos pelos senhores de escravos e essas manifestações artísticas proibidas.<sup>12</sup> Os senhores compreenderam que além de separar os negros de suas famílias e tribos, a única maneira de dominá-los integralmente seria cortando os últimos laços culturais que ainda existissem com a África. Essa atitude acaba por acelerar o processo de assimilação.

ção dos instrumentos europeus pelo negro, mas sem implicar numa adoção dos conceitos estéticos ocidentais. O negro utilizou esses instrumentos à sua maneira, de acordo com seus traços e tradições culturais, ainda latentes na memória.

A formação das "brass bands", em New Orleans e várias outras regiões norte-americanas, as antepassadas dos primeiros conjuntos de jazz, ilustra bem esse processo de assimilação. Organizadas no final do século passado, à semelhança das bandas militares napoleônicas, elas se dividiam em dois grupos bem distintos inicialmente. De um lado as bandas formadas pelos "creoles" — mulatos geralmente filhos de pai francês e escrava, e que recebiam educação européia — apresentando uma execução mais esmerada, proveniente do aprendizado com professores ligados à música de concerto européia. Do outro lado as bandas formadas exclusivamente por negros, onde identificava-se uma maneira mais "primitiva" (segundo os cânones europeus) de tocar os instrumentos, em geral proveniente de autodidatismo. No entanto, essa diferença não pode ser atribuída à ignorância dos negros no sentido de não absorver os padrões técnicos europeus. O negro tocava os instrumentos deliberadamente de outra maneira, buscando os efeitos de som de acordo com seus próprios padrões estéticos.

Na verdade, o instrumento é, para o "jazzman" um prolongamento de seu corpo e de sua voz. No jazz o que importa não é necessariamente a nota musical afinada, mas o som, o efeito; não a palavra, mas a expressão. E para que esse ideal seja alcançado tudo é válido, mesmo que contrariando

ART. 012, Salvador: 61-85, dez. 1984

os preceitos técnicos da música erudita: "sujar" o som da flauta misturando o som da voz; utilizar notas e harmônicos fora da região habitual do instrumento; efeitos de "rugidos" e "gritos" nos instrumentos de sopro; percutir as notas do piano diretamente com as mãos.

A partir do conhecimento desses dados se pode compreender melhor um pouco do sentido da maneira de tocar de Dexter Gordon, o músico retratado no início deste trabalho. Sua sonoridade "quente" e um pouco "suja", aliada a um vibrato volumoso e quase artificial, assim como um tratamento vigoroso da região grave do sax-tenor, por vezes até agressivo, parecem se constituir num desdobramento de sua voz rouca e grave, tipicamente negra. Suas piadas constantes parecem encontrar paralelo nas várias citações melódicas, de outras canções, que empreende durante os solos, de modo jocoso. Como citar *Monalisa* durante o solo de *Easy Living*. E talvez se possa explicar o gesto característico de elevar o instrumento por sobre a cabeça. O saxofone faz parte de seu corpo, é uma continuação dele, extensão de sua voz e principal meio de expressão.

O aspecto da expressão no jazz é fundamental, tanto para uma melhor compreensão da música propriamente, assim como do espetáculo. Além disso, raramente é encontrado na música erudita:

Pois a história da música tem sido uma história de formas cada vez mais integradas, disciplinadas e articuladas, muito parecida com a história da linguagem, que se faz importante apenas quando se desapega de sua antiga fonte nos gritos expressivos, e se torna de notativa e conotativa mais do que emocional.

Temos mais necessidade da assim chamada "música pura", e temos também maior respeito por ela do que as culturas antigas pareciam ter, porém nossos contrapontos e complicações harmônicas não possuem nada que se iguale ao abandono expressivo do "Ki-yi" e "How-how" Índio, da primitiva nênia gemente, dos gritos sinco pados selvagens dos membros das tribos africanas.<sup>13</sup>

Embora a citação se refira à música erudita, a idéia pode muito bem ser aplicada e discutida no caso do jazz. Sua história também tem sido uma história de formas, que não cessam de evoluir. E nessa trajetória muitas semelhanças podem ser detectadas em relação a formas da música erudita, mas não necessariamente por decalque. Lembre-se também que essa evolução foi muito mais rápida no jazz. Enquanto a música erudita passou séculos até romper com o sistema tonal, através do dodecafonismo no início deste século, o jazz em praticamente sessenta anos chega ao *free*, que na década de 60 rompe com o tonalismo e as estruturas tradicionais anteriores.<sup>14</sup> Mas o que é particularmente interessante é o fato do jazz ter conseguido, apesar de todo um aprimoramento de suas formas e estilos manter a característica da expressão em praticamente toda sua história. A principal razão para esse fato se encontra na improvisação, procedimento estrutural nessa música. O exemplo da escola do *free jazz* ainda é válido. Momento mais radical de sua história, que praticamente colocou abaixo todos os conceitos e estruturas anteriores, como a tonalidade, o metro e *beat* regulares, a estrutura "tema — improvisado — volta ao tema", para citar apenas alguns, o *free* erigiu como seu procedimento fundamental a improvisação livre, sem o respeito a temas, cadências ou

ART. 012, Salvador: 61-85, dez. 1984

sequências harmônicas. E essa liberdade acabou se sintetizando no momento mais agressivo do jazz, onde os músicos "gritavam", "urravam" e "rugiam" com seus instrumentos até um verdadeiro estado de paroxismo e êxtase. Aqui a expressão chegou ao seu maior grau de evidência no jazz. No entanto a ocorrência da improvisação não é episódica no jazz. Ela atravessa toda sua história, em maior ou menor grau de ocorrência.

Atualmente, improvisação é um termo que quase se confunde com o jazz — falar em jazz significa, em boa parte, música improvisada, criada no momento. E se hoje este traço o distingue particularmente da música erudita, é bom lembrar que tal condição já foi diferente. A improvisação já fez parte desta música até o final do século passado. Lembre-se das "cadências" — seção do concerto onde o compositor abria espaço para que o intérprete improvisasse — ou das sonatas e concertos de Haendel ou Vivaldi, que apenas indicavam na partitura notas de base para que o intérprete/solista improvisasse, ornamentando e embelezando a melodia inicial. No entanto esse procedimento é desprezado e a partir de uma atitude que combatia o romantismo, passou-se a cultuar a "fidelidade ao texto original", acabando por sufocar a improvisação no campo dessa música.<sup>15</sup>

É interessante notar a ocorrência de um processo semelhante na evolução do teatro ocidental. Sandra Chacra, em dissertação que discute a improvisação no teatro, faz um breve histórico dessa ocorrência mostrando como ela esteve presente desde os mais antigos rituais, passando pela Grécia

ART. 012, Salvador: 61-85, dez. 1984

(com o ditirambo, o mimo, e certas modalidades de comédia), por Roma (com o fescenino, a atelana, e o mimo romano), e toda a Idade Média (com os saltimbancos e festas medievais), até que por volta do século XVI, no Renascimento, se daria o aparecimento da *commedia dell'arte*, forma teatral que até aquele momento histórico mais se valeu da improvisação. Totalmente baseada nela e na criatividade do ator, a *commedia dell'arte* compunha-se de um pequeno roteiro pré-estabelecido servindo de apoio aos atores na interpretação/improvisação de seus personagens-tipo (máscaras). Essa forma predominará na Europa praticamente por dois séculos e meio, começando a desaparecer em meados do século XVIII. E mesmo que a improvisação ainda se mantivesse em espetáculos populares como o teatro de variedades e o circo, é no século XX que se evidencia uma utilização "deliberada" de procedimentos improvisacionais como busca de uma nova linguagem teatral.<sup>16</sup>

Quando se verifica que o momento onde essa nova e estrutural ocorrência da improvisação no teatro é a década de 60, principalmente nos Estados Unidos, através de grupos como o Living Theater (com a proposta de um *free theater*), Open Theater, Performance Theater, e vários outros, além da figura exponencial de John Cage e os primeiros *happenings*, uma questão se delimita. O que explica essa similaridade entre as vanguardas no jazz e no teatro norte-americano, elegendo como procedimento básico de suas novas linguagens a improvisação livre? Até que ponto o jazz, e suas décadas de improvisação que culmina no *free*, não teria in

ART. 012, Salvador: 61-85, dez. 1984

fluenciado essas novas experiências teatrais — fenômeno musical tido por muitos como o traço cultural mais característico do século XX? A resposta e fundamentação desse problema extrapola os limites deste trabalho.

Ainda sobre a improvisação no teatro, a tese defendida por Sandra Chacra é a de que esse procedimento se constitui em elemento da realização do teatro em qualquer instância, seja o teatro rigidamente formalizado e ensaiado, sejam as modalidades que se valem da improvisação como recurso ou método de encenação. A variação seria apenas de grau, isto é, compreendendo-se que quanto mais formalizado o teatro é menor a ocorrência da improvisação. E dentro dessa escola — do teatro improvisado ao teatro formalizado — a autora estabelece duas categorias de ator, apoiando-se para isso numa comparação com a música. Primeiro o "intérprete", que atua sobre um texto escrito anteriormente à encenação do espetáculo, como se fosse o executante de uma partitura, isto é, o músico de formação erudita, que deve seguir a risca as indicações do compositor. A outra categoria seria a do "intérprete-criador", que é comparado ao *jazzman*, criando espontaneamente ao mesmo tempo que executa uma obra ou roteiro pré-determinado.<sup>17</sup>

Essa caracterização do *jazzman* como "criador", na verdade co-autor da música que improvisa, é o que explica o caráter diferenciado do conceito de "obra" no jazz em relação à música erudita. Nesta a obra assume um caráter praticamente intemporal, pois o culto à fidelidade da escritura original exige uma repetição literal da partitura, como se

ART. 012, Salvador: 61-85, dez. 1984

esta estivesse congelada através dos tempos. No jazz o que vale é a relatividade da obra, seu caráter de pretexto para uma criação de momento. O exemplo da conhecida balada *Lover Man* é perfeito. Composição de três autores pouco conhecidos — J. Davis, J. Sherman e R. Ramirez — essa obra praticamente se confunde com a figura do saxofonista Charlie Parker, depois que executada e recriada por ele. Só em discos, essa obra se mostra em três versões diferentes de Parker, fora as vezes em que ele a executou em shows. Na verdade pelo seu caráter de grande improvisador, uma nova versão era criada cada vez que ele a tocava.<sup>18</sup> É interessante constatar como praticamente trinta anos depois o saxofonista cubano Paquito D'Rivera evoca essa grande criação de Parker, dando-lhe uma forma totalmente nova e contemporânea, ao mesmo tempo que mantendo todo o clima emocional inerente a essa balada. Gravada no Kool Jazz Festival, em New York, além de se constituir num ótimo exemplo das possibilidades quase infinitas do improvisado como criação imediata, ela possibilita também sentir-se toda a reação inflamada do público, desde a surpresa pelo reconhecimento do tema quase "mítico", assim como os gritos e assobios em resposta e impulsionamento às frases mais surpreendentes do sax-alto de Riviera.<sup>19</sup>

... le jazz crée des versions successives d'une oeuvre toujours "à faire" et qui ne cesse de poursuivre, d'avatar en avatar, une impossible forme définitive. Toujours "tentée", l'oeuvre en jazz est à la mesure problématique d'un engagement affectif, celui du musicien face à son public.<sup>20</sup>

Apontando esse "engajamento afetivo", que ocor

re entre músico e público, agindo sobre a obra improvisada, Masson toca numa outra relação básica que se estabelece na estrutura mínima do espetáculo: a comunicação entre artista e público. Aqui se detecta o fenômeno que diferencia o teatro e o jazz de outras artes como o cinema e a pintura, por exemplo. No espetáculo teatral, assim como no jazzístico, se encontram frente a frente, ao vivo e sem mediações técnicas, artista e público em comunicação direta. E mesmo que essa relação se inicie num sentido unilateral (artista - público), condição quase inevitável numa tradição onde apenas alguns criam e executam obras de arte para a fruição da maioria restante, não há dúvida que o retorno nessa comunicação (público - artista) influencia diretamente a performance do artista. Nestas duas artes a reação do público é diferente, por exemplo, da reação do observador de uma pintura ou do leitor de um livro, individual por excelência. No espetáculo a reação é coletiva, e as reações individuais acabam por influenciar a de todos, numa troca de influências sensíveis. Já o cinema, mesmo que seja assistido coletivamente não possibilita essa troca.

É tanta a influência do público sobre um espetáculo, que ela pode até interferir na interpretação dos atores, relegando-a à condição de mera sequência de falas decoradas e gestos mecanizados, a partir de uma relação "fria" ou "distante". E essa influência terá tanto mais sentido quanto o espetáculo ou a interpretação do ator se basearam na improvisação. Nessa modalidade teatral não basta apenas que o ator tenha um bom preparo para ART. 012, Salvador: 61-85, dez. 1984

improvisar, pois o jogo entre sua invenção momentânea e a resposta imediata do público é o que move essa criatividade.<sup>21</sup> No caso de uma modalidade de mais cômica essa relação se mostra em toda a plenitude, quando o riso ou até certas respostas a piadas e referências feitas pelo ator o colocam em situações totalmente novas e inesperadas, que devem ser resolvidas em uma fração de segundo. Lembre-se a modalidade do *cabaret*, onde os atores chegam a abordar o público diretamente, sentando-se junto às pessoas, dirigindo gracejos, até tocando nelas. Essa atitude tende a colocar a pessoa escolhida em atitude defensiva, tímida. Mas não é totalmente fora de expectativa que um assistente mais desinibido aceite o jogo e "contra-ataque".

No jazz, música feita "em ato", a influência do público é igualmente fundamental. Os exemplos são vários, como as palmas dos espectadores marcando o ritmo da música, os movimentos de corpo ou mesmo dança, ou ainda os aplausos, gritos e assobios ao fim de durante uma improvisação, que impulsionam o músico fazendo-o sentir esse retorno vivo e "quente", e quando a criatividade do músico tem campo aberto para se expandir. Os músicos mais criativos chegam até a "jogar" com o público. Em sua apresentação no Festival de Montreux/79 - Hermeto Paschoal, ao ser insistentemente chamado de volta ao palco pela platéia, através de palmas ritmadas, aproveitou-se delas construindo um solo de sax-tenor, que depois recebeu o título de *Sax e Aplausos*. Assim a platéia chegou a participar da execução e criação de uma nova obra.<sup>22</sup>

Já delineadas algumas relações que se apresen

tam na tríade constitutiva do espetáculo, isto é, entre artista, obra e público, resta ainda um importante aspecto. Da específica relação entre o ator e o texto teatral nasce a Máscara, personagem que o ator interpreta. Ou numa definição mais complexa, "um conjunto de caracteres extraídos de um determinado repertório, reunidos numa certa estrutura e atribuídos a um Actante que os investe dinamicamente ou estaticamente (actantes sujeito e objeto)".<sup>23</sup> A Máscara sofre influências variadas, como as concepções do diretor, as especificações do autor da possível peça ou roteiro, e fundamentalmente o trabalho do próprio ator, que empresta seu corpo, emoções e memória a essa atividade dramática. Este é o elemento central no teatro e que o diferencia de outros meios de comunicação artística.<sup>24</sup>

A atividade do ator é simplesmente uma execução "exemplar" do que o Homem faz cotidianamente, desempenhando e vivendo papéis sociais no "teatro" da vida. E quando assume o disfarce — a máscara — o ator acaba por revelar a própria essência humana.

Para que represente um outro ser humano é preciso distanciar-se de si mesmo. Só então, "saindo" de si, e assumindo o papel de "outro" é que o Homem toma consciência de si, do próprio "eu":

... esta "pessoa" o grande ator não a encontrou em parte nenhuma, a não ser dentro de si mesmo. Disfarçando-se ele se revela, revelando as virtualidades humanas. Demonstra assim que o ator é o homem menos capaz de disfarçar-se, em virtude da "porosidade" do seu corpo à vida íntima. E revelando-se, revela duplamente a humanidade: através da *imagem es*

*pecífica* que, inspirado pelo autor, dela apresenta; e através do mero fato de apresentar esta imagem específica *representando*. Ao distanciar-se de si mesmo, celebra o ritual da identificação com a imagem do outro, isto é, do seu tornar-se ser humano. Convida-nos a participar desta celebração; incita-nos a sair de nós, através da identificação com o outro, para reencontrar-nos mais amplos, mais ricos e mais definidos ao voltarmos a nós mesmos.<sup>25</sup>

Uma relação semelhante a essa — ator e máscara — pode ser percebida no espetáculo jazzístico. O instrumento desempenha uma função semelhante à da máscara: é através dele que o músico participa do jogo musical, interpretando um tema escrito anteriormente por outro compositor ou a forma que baseia uma improvisação, seja individual ou coletiva, tenha ela sido pré-determinada ou totalmente livre.

Essa relação — o instrumento como máscara — fica mais objetivada no caso dos *jazzmen* multi-instrumentistas, que são encontrados em grande número. É o caso de Eric Dolphy, músico fundamental na história e desenvolvimento da linguagem jazzística. Em concertos e gravações ele utilizava três instrumentos: sax-alto, clarone (clarinete-baixo) e flauta. E quando se analisa o emprego por ele dado a cada instrumento, na relação com o repertório escolhido, a sonoridade produzida em cada um, ou mesmo os procedimentos adotados nas improvisações, nota-se a intencionalidade de tais soluções, que se explicam por uma necessidade íntima, expressiva.

*Last Date*, seu último disco oficial, proporciona bons exemplos dessa caracterização. Gravação ART. 012, Salvador: 61-85, dez. 1984

do em estúdio, com a presença de vários músicos convidados a formarem uma pequena platéia, e depois editado como programa de rádio, o disco se compõe de seis temas. A utilização dos instrumentos é equilibrada numericamente: cada um dos três é utilizado em dois temas, sendo que Dolphy é acompanhado em todas por um trio formado de piano, baixo e bateria. Abre-se com a estranha *Epistrophy* (do não menos estranho Thelonius Monk), onde o clarone introduz o tema de uma maneira gritada e bastante nervosa, explorando simultaneamente o registro grave e o agudo, obtendo assim um contraste bastante característico em sua maneira de improvisar. Lembre-se que o clarone naquela época era praticamente desconhecido, até então só usado como instrumento secundário nas orquestras sinfônicas, o que de certo modo ampliava essa sensação de estranheza por parte do público. Instrumento que apresenta certos obstáculos técnicos, o clarone passa a ser consolidado como instrumento solista no jazz em grande parte pela intervenção de Dolphy. Possuindo uma grande extensão, reforçada pela diferença de timbre nas regiões grave, média e alta, esse instrumento permitia a Dolphy a utilização de muitos recursos expressivos, como rangidos, *ff* e "gritos"

De certo modo, a flauta se caracteriza por um sentido oposto de utilização, ou seja, como uma "máscara" bastante diferente. Em *You don't know what love is*, uma tradicional balada do repertório jazzístico, Dolphy expressa seu lado mais suave e lírico. É claro que a flauta já tende a provocar essa utilização devido ao seu timbre, embora ela também não fosse muito utilizada no jazz até aque-  
ART. 012, Salvador: 61-85, dez. 1984

la época. No entanto o lirismo de Dolphy não se confunde com romantismo vulgar, pois seus improvisos e temas não se apoiam em construções melódicas fáceis ou "melosas". Um procedimento muito característico seu é o emprego de imitações de pássaros e sons da natureza, reconhecidos em entre vista como intencionais.<sup>26</sup>

Com o sax-alto, instrumento que praticamente se confunde com o jazz, vista sua pouca utilização na orquestra sinfônica, Dolphy se encontra com a tradição jazzística. Mais particularmente com a influência de Charlie Parker, mas sem nunca imitá-lo, e sim atualizando e levando a frente suas concepções. No sax-alto também é característica a utilização de vários recursos expressivos, aliados a uma sonoridade muito particular. Suas composições *The madrig speaks, the panther walks* (e a referência ao animal não é gratuita) e *Miss Anne*, são exemplos dessas características. O disco se encerra com uma frase proferida por ele, gravada dois meses antes de sua morte, e inserida no disco como homenagem póstuma: "When you hear music, after it's over it's gone in the air. You can never capture it again".<sup>27</sup>

Esse pensamento sintetiza o caráter fugaz, o "aqui e agora" do jazz, e que se aplica perfeitamente bem ao teatro. Artes que se fundam no caráter de momento do espetáculo, elas contam ainda com um elemento fundamental porque participam ativamente da construção da máscara: o gesto. Se no teatro sua ocorrência é evidente, colaborando na transformação do personagem através do corpo do ator, no jazz ele também participa como elemento

significativo do espetáculo. Como desprezar as acrobacias e malabarismos com as banquetas do vibrafonista Lionel Hampton; a atitude agressiva de Miles Davis tocando de costas para a platéia, e cuspiendo no chão várias vezes, durante sua apresentação no Teatro Municipal de São Paulo em 74; ou ainda a forma totalmente anti-técnica de tocar do trumpetista Dizzy Gillespie, enchendo totalmente as bochechas, além de seu original trumpete, deformado como um "periscópio"? Acredito que tais gestos têm estrita relação com a música de cada um deles, além de se constituírem, em alguma medida, em "sinais" de expressão individual.

Costumeiramente, na realidade cotidiana, as expressões físicas e vocais se constituem em "sinais imediatos" do psiquismo de um indivíduo. No entanto, a partir do momento em que tais gestos são desempenhados no palco, dentro de um contexto teatral, esses "sinais" passam a ser entendidos como "símbolos", assumindo assim um caráter "semântico" e não mais "sintomático", mesmo que a auto expressão possa estar associada a esse gesto, agora transformado em teatro.<sup>28</sup>

Esse problema, no âmbito de um espetáculo jazzístico, parece se tornar mais complexo ainda. Nessa arte, onde a expressão e a improvisação são fundantes, a passagem do "sinal" ao "símbolo" se torna mais dúbia. Até que ponto um determinado gesto estaria expressando um processo psicológico daquele homem; simbolizaria a atitude de um músico; ou seria ainda elemento signífico de uma máscara semelhante à teatral?

É o que se tentará responder num próximo trabalho.

## NOTAS

1. Esse evento foi totalmente coberto pela TV Cultura, que dispõe de *tapes* registrando as apresentações do Festival.
2. Jean-Robert Masson, "Pour une Sociologie du Jazz - Anatomie du Spectacle", *Les Cahiers du Jazz*. Paris, Nouvelles Editions Musicales Modernes, 1961, 3, p.26 e 28.
3. Jean Duvignaud, *Espectáculo y Sociedad*. Tiempo Nuevo, 1970, p. 15.
4. Jean-Robert Masson, p.27.
5. Jean-Robert Masson, p. 27.
6. Jean-Robert Masson, p.35.
7. Jacó Guinsburg, "O Teatro no Gesto", *Polêmica*. São Paulo, Moraes, 1980, 2, p.47.
8. O espaço cênico não integra esse conjunto de fatores, pois "o corpo do comediante investido do papel estabelece por si um espaço cênico, mesmo quando em grau zero cenográfico, isto é, em tablado nu ou num simples lugar qualquer de algum desempenho", como assinala Jacó Guinsburg, p.48.
9. O uso da voz pelo cantor seria uma exceção aparentemente. No jazz, porém, a voz sempre foi tratada como instrumento. Exemplo disso é o *scat singing* de Louis Armstrong.
10. Joachim E. Berendt, *O Jazz do Rag ao Rock*. São Paulo, Perspectiva, 1975, p.113-14.
11. LeRoi Jones, *O Jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro, Record, 1967, p.38.
12. Note-se que apenas as *work songs* não foram proibidas, pois ajudavam num maior rendimento do trabalho. Essa forma musical é tida como uma influências básicas na constituição do jazz.
13. Susanne K. Langer, *Filosofia em nova chave*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p.216.
14. Sobre o *free jazz* ver Philippe Carles e Jean-Louis Comolli, *Free Jazz / Black Power*. Porto, A Regra do Jogo, 1976.
15. Berendt, p. 116-18.
16. Sandra Chacra, *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*, São Paulo, Perspectiva, 1983, ART. 012, Salvador: 61-85, dez. 1984

- p.23-38.
17. Chacra, p.77.
  18. Uma dessas versões pode ser encontrada no disco "Jazz-History: Charlie Parker". Verve - CBD Phonogram (Brasil, 1973), 2332025/026.
  19. "The New York - Montreux Connection", vários músicos. CBS (Brasil, 1982), 225072.
  20. Masson, p.32-3.
  21. Chacra, p.84-94.
  22. "Hermeto Paschoal ao vivo". Atlantic-WEA (Brasil, 1979), BR 20.053.
  23. José Teixeira Coelho Netto, *Em Cena, o Sentido*. São Paulo, Duas Cidades, 1980, p.52.
  24. Guinsburg, p.48.
  25. Anatol Rosenfeld, *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1973, p.35.
  26. Don DeMicheal, "John Coltrane and Eric Dolphy answer the Jazz Critics", *Down Beat*. Chicago, Maher, 1979, July 12, p.52.
  27. "Last Date", Eric Dolphy. Mercury Netherlands, 1964), 6433 550.
  28. Rosenfeld, p.32-3 e Guinsburg, p.49.

# LANÇAMENTO



# Modinha

# e Bundo

MODINHA E LUNDU

Bahia Musical, Séc. XVIII e XIX

Manuel Veiga

O material gravado neste disco ilustrou uma aula de um curso sobre cultura baiana, promovido pelo Centro de Estudos Baiano da UFBA, em 1982. Foi subsequentemente reapresentado uma quase dezena de vezes pelo grupo Anticália, para uma variedade de plateias, das mais despreziosas aos eruditos membros de congresso de história. Não faltaram os visitantes dos estados irmãos, e até mesmo um navio inteirinho da universidade americana, que parou no porto de Salvador. Contudo, o propósito maior é o de dar aos baianos, de volta, aquilo que é seu, um espelho de si mesmos. Não se entenda, entretanto, que haja aqui qualquer intenção regionalista ou mesquinha, pois modinha e lundu foram fenômenos não somente brasileiros, mas que envolveram também o outro lado do Atlântico. A ênfase aqui é de música na Bahia-não da Bahia-tanto assim que não se hesitou até mesmo de incluir dois documentos de procedência portuguesa.

A despeito do interesse da UFBA, o tradicional problema das verbas não teria permitido a realização deste disco não fosse o apoio da COPENE em concretizá-lo. Não somente vale o agradecimento, mas a esperança de que isso se renove, uma vez que a Bahia, entre as demais unidades da federação, é uma das que mais se tem descuidado de sua memória musical.

A bibliografia musical brasileira carece assim de uma monografia, em profundidade, sobre as modinhas e lundus, vistos sob uma ótica baiana. Se esse é o objetivo futuro desta pesquisa, fique o ouvinte leigo poupado da controvérsia e da erudição, e apenas sujeito a um desfilar de rosas d'antanho, a que certamente não faltarão muitos deleites e alguns espinhos malvadamente permitidos.

Gravado nos Stúdios WR-16 canais, Salvador-BA.  
Técnico de gravação e mixagem: Fernando Gundlach.

## LADO A

- 1 - "Landum"
- 2 - "Quem ama para agravar"
- 3 - "Eu nasci sem coração" - "Lundum"
- 4 - "É tão bom, não dói, nem nada"
- 5 - "Foi-se Josino e deixou-me"
- 6 - "Prazer igual ao que sinto"
- 7 - "Iaiázinha, você mesma"
- 8 - "Tristes saudades"
- 9 - "Astuciosos os homens são"

## LADO B

- 1 - "Hei de amar-te até morrer"
- 2 - "A mulata"
- 3 - "Quis de balde varrer-te da memória" — "Agora e sempre"
- 4 - "Iaiá, você quer morrer?"
- 5 - "És, Marília, meu arcanjo"
- 6 - "Morena, morena"
- 7 - "Minha Maria é bonita" - "Tirana"

## ANTICÁLIA

Compõem o Conjunto Anticália as instrumentistas Selma Alban, Conceição Perrone, Cristina Tourinho e Cândida Williams e a cantora Renata Becker (soprano), com a colaboração neste disco de Helder Parente, instrumentista e cantor.

Rendem uma homenagem de profundo carinho a Bárbara Vasconcelos, um de seus membros mais atuantes e talentosos, prematuramente levada de seu convívio e de promissora contribuição à vida musical da Bahia.

## LUNDU

A História da música é sempre um pedaço da História de um povo.

Como o povo da Bahia, o lundu tem sua origem na cor e no ritmo africano, seduzindo a alma européia.

O primeiro registro musical que até aqui se tem do lundu-dança vem de 1818, quando os naturalistas alemães Johann Baptist von Spix (1781-1826) e Karl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) o observaram na Bahia e o descreveram na sua obra **Viagem ao Brasil**. Eles já surpreenderam o lundu não apenas em situações informais, mas até mesmo nos grandes jantares das classes ditas superiores. Nessas ocasiões, "aparece no fim um grupo de músicos, por cujos acordes frequentemente sem musicalidade se é finalmente arrastado ao lundu que as senhoras costumam dançar com muita graça. O canto e a animação, que a apreciada champanha estimula, alegam essas reuniões, cujos convidados só se dispersam, muitas vezes, ao romper do dia".

Também por volta de 1818, os franceses Louis-François de Tollenare (1780-1853) e Jean Ferdinand Denis (1798-1890) complementam as informações sobre a dança na Bahia. Denis descreve em carta ao pai o batuque dos negros com "a mobilidade incrível de seus trazeiros, que devem estar sempre em movimento", surpreendendo aos europeus (Martius inclusive) pela "faculdade que têm quase todos os pretos de fazê-los girar como uma bola".

## O TEATRO

Tollenare, por sua vez, descreve o lundu dançado no Teatro São João, o teatro oficial, como parte de entremezes que constituíam o que havia de mais atraente para os habitantes da Bahia, a ponto de prever que "em breve será preciso que

toda a representação seja de entremezes".

Pernambuco tampouco ficava atrás, descrevendo-o Tollenare como o lugar "onde só se sabe dançar o lundu".

É provável que a colônia portuguesa, sem ter uma **tonadilla** cênica como a Espanha desenvolvera, estivesse disposta a eleger o lundu no palco, com seu rebolado e suas heranças de umbigada africana, como parte integrante de seus espetáculos teatrais. Essa tendência continuaria pelo século dezanove, apesar de algumas repressões como em 1836 e 37, quando o lundu foi temporariamente banido do Teatro São João por ordem policial.

Esse tipo de censura já tivera um precedente pitoresco, em 1817, ainda segundo o relato de Tollenare.

Sabendo-se protagonista de um espetáculo gratuito, quando entregue à embriaguez de folguedos eróticos com seu professor de francês em cabana mal fechada, uma recatada senhora da sociedade baiana achou de solicitar ao Governador que "esta dança obscena não seja mais representada no teatro". Na realidade o par acrescentava coisa nova à deletéria influência do teatro, pois que "dançavam o voluptuoso lundu, ao som da lira africana", ao pelo...

Segue o cronista francês com sua descrição do lundu no palco do Teatro São João: "Os verdadeiros entremezes são de assuntos familiares. Constam dos amores grotescos de um velho negro ciumento e de uma velha negra feiticeira, de um inglês ébrio estropeando o português, de marinheiros portugueses que travam e sacam punhais ou facas, de cenas de criados poltrões, de portadores espancados ou vilipendiados, etc, etc.

O mais interessante a que assisti foi de um velho taverneiro avarento e apaixonado por uma jovem vendilhona. O velho está

sempre a vacilar entre o seu amor e o seu cofre. A rapariga emprega todos os recursos da faceirice para conservá-lo preso nos seus laços.

O mais eficaz consiste em dançar diante dele o lundu. Esta dança, a mais cínica que se possa imaginar, não é nada mais nem menos do que a representação mais crua do ato do amor carnal. A dançarina excita o seu cavaleiro com movimentos os menos equívocos; este responde-lhe da mesma maneira; a bela se entrega à paixão lúbrica; o demônio da volúpia dela se apodera; os tremores precipitados de suas cadeiras indicam o ardor do fogo que abraza; o seu delírio torna-se convulsivo, a crise do amor parece operar-se, e ela cai desfalecida nos braços do seu par, fingindo ocultar com o lenço o rubor da vergonha e do prazer.

O seu desfalecimento é o sinal para aplausos de todas as partes; os olhos dos espectadores brilham de desejos por ela excitados; os seus gritos reclamam que recomece a luta, e o que apenas se permitiria em um alcouce é repetido até três vezes perante o público de uma grande cidade civilizada. Há senhora nos camarotes e estas não coram; não se pode acusá-las de excessivo recato. Não é de se crer que o lundu conhecido por Martius nas residências, fosse tão explícito quanto o descrito por Tollenare. O palco estravasaria desejos e necessidades de expressão que estariam reprimidos na dança familiar.

#### O MEDO

Outro fator importante na gestação do lundu como dança é o medo. O historiador baiano Braz do Amaral (1861-1949) coletou algumas informações datadas da administração do Conde dos Arcos, de 1814, relacionando os batuques - matrizes prováveis do lundu - com o estado geral da população. O corpo do comércio e outros indivíduos,

queixavam-se ao príncipe das festas e danças dos negros, preocupados com as dificuldades crescentes de se manter a ordem e a disciplina visto serem os negros em número muito maior que os brancos. Havia nos arredores de Salvador e no Recôncavo quatrocentos engenhos e em cada um cerca de cem escravos, o que dava uma média de apenas seis brancos para cem pretos. O próprio governo, segundo protestavam, permitia que os negros fizessem suas danças nos campos da Graça e do Barbalho. Já antes, em 1805, João de Saldanha da Gama Melo e Torres, o 6º Conde da Ponte, Governador da Bahia, dizia que "os escravos nesta cidade não tinham sujeição alguma, em consequência de ordens ou providências do Governo; juntavam-se quando e onde queriam; dançavam e cantavam dissonoros batuques por toda a cidade e toda hora; nos arraiais e festas eram eles que se senhoravam do terreno, interrompendo quaisquer outros toques ou cantos". D. Fernando José de Portugal, Governador e Capitão General da Capitania da Bahia, a quem coubera a repressão à Conspiração dos Alfaiates, já afirmava em 1799, que mais que as idéias jacobinas e francesas, "o que sempre se recebeu nas colônias é a Escravatura, em razão de sua condição e porque é o maior número de habitantes deles". Em consequência, Conde da Ponte criou medidas de controle em que estavam incluídos limites de lugar e hora para a realização dos batuques. No caso a Graça e o Barbalho, ou seja, onde os brancos estivessem à distância e os negros supervisionados por igreja ou fortaleza. Esses batuques, ao contrário do que pensou Conde dos Arcos, permitiram ao negro o encontro de membros de diferentes nações africanas, unindo-os, e favoreceram a reorganização dos cultos

africanos na Bahia.

Por outro lado, à proporção que diminuíam os africanos e os crioulos adquiriam hábitos mais aceitáveis pelas classes dominantes, a tendência seria a incorporação das danças às festas populares nacionais. Com o tempo, o lundu e outras danças crioulas penetraram no mundo dos brancos, mesmo que para isso tivessem que se tornar canção.

Braz do Amaral, também levantou dados que demonstram, como punição pelo levante de 1807, que "os desgraçados escravos que foram presos trabalharam por muito tempo acorrentados, homens e mulheres, no desentulho da praça de São Bento, onde se fez depois a Casa da Ópera", o Teatro São João, por suprema ironia testemunha de uma vitória parcial da cultura negra manifesta nos lundus de brancos e pardos.

Pretos e brancos, escravos e senhores. Os batuques e as danças européias. O resultado é a concepção do lundu não como capricho exótico, criação de um patriarca qualquer como já se quis fazer, mas como uma fatalidade, uma síntese do amor e do medo.

#### CANÇÃO E DANÇA

A questão do relacionamento entre lundu-dança e lundu-canção ainda não está solucionada. Diante de uma enorme carência de documentos musicais palpáveis, para a música secular brasileira do século dezoito, de inadequação dos testemunhos literários invocados, de problemas de registro precoce, datação e anonimato de grande parte das cantigas brasileiras, mesmo do século dezenove, têm-se desenvolvido esquemas interpretativos simplistas, pouco convincentes, tendentes ao especulativo e não isentos de mitos e de salpicos até mesmo racistas ou

nacionalistas, à maneira portuguesa ou cabocla. Nada mesmo prova se os dois tipos de lundu são frutos de um mesmo tronco ou o encontro de processos distintos.

O quadro da aculturação de danças de origem africana é complexo. Em Portugal e Espanha, por exemplo, já se tem notícia do sarambeque, provavelmente parecido com o lundu, desde o século dezessete, eventualmente com honras de entremezes a ele especialmente dedicados. Na Bahia de 1750 e em Pernambuco, pouco depois, a fofa teve seu quinhão de escândalo, como eventualmente seria a vez do lundu e do fado.

Pode-se constatar nos dois exemplos setecentistas incluídos neste disco atribuídos ao padre mulato carioca Domingos Caldas Barbosa (c. 1740-1800) que parece haver muito mais semelhança entre o lundu "Eu nasci sem coração" e uma modinha como "Quem ama para agravar" do que entre esse lundu-canção e um lundu-dança, isto é, o "Landum" registrado por Martius em 1818. Por outro lado, o rastro da dança no lundu-canção parece bem mais persistente que sua ausência.

Embora a influência do negro tenha sido definitiva para o lundu, não nos parece provável que uma dança específica tivesse sido transplantada pronta da Angola ou do Congo para o Brasil. Nesse quadro paralelo ao dos genéricos batuques africanos, o teatro com seus entremezes teve certamente seu lugar. Como, em última instância, não se poderia negar um lugar de pioneiro e inovador a Domingos Caldas Barbosa, poeta e tocador de viola, que embora chocasse a corte e os palacetes de Lisboa com suas cantigas exóticas, não falhou em obter consagração popular. A primeira tipografia baiana, de Manoel



Antônio da Silva Serva, já publicava em 1813 uma edição da **Viola de Lereno**, vol. 1, a terceira desde que apareceu em Lisboa, em 1798.

Em 1890, em plena decadência do Teatro São João, começava a aparecer na Bahia a revista musical (a primeira foi "Cobras e Lagartos" do jornalista Lélis Piedade e da musicista Luiza Leonardo) da qual ainda participava o lundu, agora com uma máscara para o maxixe. Mesmo o lundu sendo julgado extinto, o Conselho Estadual de Cultura, por volta de 1976, tomava conhecimento de que ele era ainda executado em município do interior da Bahia, não apenas do Pará, como se pensava. Outro veio que merece ser pesquisado.

#### MODINHA

A Freguesia de Santo Antônio além do Carmo, à qual se vinculava o Forte do Barbalho, não apenas apresentou batuques, mas foi um reduto de seresteiros e boêmios, que marcaram lugar na vida baiana como modinheiros. Entre eles destacam-se João Geraldo Effrem (c. 1822-c. 1857), D. Augusto Baltazar da Silveira (floresceu no fim do séc. XIX) e Xisto de Paula Bahia (1841-1894).

Numa lista de 1908, Guilherme Teodoro Pereira de Melo (1867-1932) destaca alguns modinheiros como "chefes de escola": Damião Barbosa de Araújo (1778-1856), eminente compositor nascido em Itaparica, José Pereira Rebouças (1789-1843), de Maragogipe, o qual Manuel Querino diz ter estudado na França e na Itália, e Domingos da Rocha Mussurunga (1807-1856), modinheiro com considerável influência de ópera italiana, segundo ocupante da cátedra de música criada por D. João VI em 1818.

Outros como José de Souza Aragão (1819-1904), de Cachoeira, o mesmo Cazuzinha Aragão ou Aragão de Cachoeira, são louvados pela fecundidade e competência. Embora impossível fazer aqui uma resenha dos músicos modinheiros, muitos dos quais permanecem anônimos, dessa lista ainda constam outros representantes como José Bruno Correia, Antônio Cardoso de Menezes e Francisco Magalhães Cardoso, entre muitos outros injustamente esquecidos pela recente **Enciclopédia de Música Brasileira** (1977), mesmo tendo tido obras publicadas pelas litografias e tipografias da Bahia e do Rio de Janeiro. Alguns foram até padres, como Guilherme Pinto da Silveira Sales (1822-1911), o enigmático padre Teles (seria o padre Manuel Teles de Souza Pita, substituto geral das cadeiras de gramática latina da Cidade do Salvador, em 1812?), e o padre Maximiano Xavier de Santana (1825-1883), comprovando a formação acadêmica acima da média, o que não é novidade pois desde 1792 aparecem compositores eruditos fazendo modinha. Por um dos nossos dicionaristas pioneiros, o alagoano Isaac Newton (c. 1904), as modinhas chegaram a ser "pequenas composições, que andam em voga e que qualquer curioso pode criar e compor". Realmente na popularização da modinha - processo inverso ao lundu - chegou-se finalmente ao nível mais baixo do status social, ao nível mesmo do capadócio. As descrições do perfil do intérprete coincidem com a do cabra de chapéu caído de lado, estrada da liberdade dividindo o cabelo ao meio, terno surrado, o pinho à mão e a voz solta no mundo. Júlia de Brito Mendes em sua coletânea de 1911 registra uma modinha satírica: a "Modinha do Capadócio", também conhecida na Bahia, que nos dá uma idéia

dos versos estrofiados, puro deboche com alguns cacófatos perigosos, para provar a tese. (Deve ser cantada na melodia de "Se esta rua fosse minha"):

Era noite, era dez hora, à meia noite  
Encontrei, encontrei duas figura;  
Numa havia o retrato de Maria,  
Noutra havia, noutra havia a **fermusura**

**Se avêra entonce** de ser só minha  
Essa fada do sonho meu,  
Uma rosa, uma rosa fresca à galha  
Como a estrela, como a estrela presa ao céu...

**Encarqueei**, esbarrei na pedra dura...  
Uma voz, uma voz me **arrespondeu**:  
**Arritira, arritira** o pé de riba!...  
Dêste **amô**, deste **amô** que já foi teu.

**[Canções Populares do Brasil** (Rio de Janeiro: J. Ribeiro Santos, 1911), p. 280]

#### OS POETAS E ESTILOS

O rol dos poetas utilizados pelos modinheiros baianos não é menos variado que o dos músicos. Vai de um Visconde de Pedra Branca (1780-1855) a um Barão de Vila da Barra (1819-1887), passando pelo famoso repentista Francisco Moniz Barreto (1804-1868), até Plínio de Lima (1847-1873) e seu contemporâneo e amigo Castro Alves (1845-1871), este consagrado por dezenas de modinhas e recitativos ajustados aos seus versos—verdadeira consagração popular. Tomaz Antônio Gonzaga (1744-1810), o poeta lírico luso-brasileiro mais divulgado no mundo português, que na juventude estudou na Bahia, também teve sua poesia cantada em modinha. Nestes versos feitos no cárcere veja como o Gonzaga lembra ur Caymmi do séc. XVIII ao procurar consolas lembranças da Bahia:

Os sonhos, que rodeiam a tarimba  
Mil cousas vão pintar na minha idéia,  
Não pintam cadafalsos, não, não pintam  
Nem uma imagem feia.

Pintam que os mares sulco da Bahia  
Onde passei a flor da minha idade;  
Que descubro as palmeiras, e em dois bairros  
Partida a grã cidade.  
("Lira XXXIV")

Alguns dos textos (e músicas) de modinhas, já de criação popular, por mais pernóstica e rebuscada que se tenha tornado, aparecem como verdadeiras colchas de retalhos. Muitas vezes, modinhas distintas parecem unidas por traços familiares, como estas duas:

"Meu anjo"

Era **noite** e a lua serena  
Vagamente no céu passava  
**E em praia de límpida areia**  
Eu sentado sozinho **cismava**

"Nestas praias de límpidas areias"

**Nestas praias de límpidas areias**  
Prateadas à **noite** pela lua  
Passo as horas **cismando** nos amores  
Que perdido bebi na sua imagem

As vezes são estrofes inteiras que se deslocam para contextos inteiramente diversos. Em exame a cadernos manuscritos de modinhas do início deste século tem-se a impressão que começava a haver de fato um aumento de meios de transmissão da modinha, passando ela a participar também de discos e cilindros fonográficos, pois já vão entrando para a modinha a cançoneta e os assuntos do dia. O "Herói do ar" por exemplo, é uma homenagem a Santos Dumont, cantada por Eduardo das Neves. "O Barão de

Graval" foi inspirado num incidente policial baiano. "O coiô", provavelmente de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), tem diálogos nos textos, estilo típico de teatro.

### O CONCEITO

Em dois séculos de história, desde que o nome foi inequivocamente usado em relação às cantigas de Caldas Barbosa, o conceito de modinha deve ter variado bastante. Pelo que está implícito nas anotações do "Livro de modinhas" de Da. Elisa Teixeira Leal (1905), já no começo do século o conceito se tornara bastante genérico.

A generalização chega a ponto de uma informante, Marlene de Jesus, falar de "modinha engraçada" para se referir a lundus ou sambas, ou "modinha do samba", dando ao termo a significação ampla de melodia.

Num excessivo apreço ao nome, alguns pesquisadores procuram limitar o estudo da modinha àquelas canções que foram designadas como tal, eliminando documentos significativos da Bahia que poderiam ser considerados num enfoque mais abrangente.

### AS SERESTAS

Também se precisa atender ao aspecto seresteiro da modinha, dando ênfase a uma maneira peculiar de cantar já notada de modo caricatural por um estrangeiro mal humorado como Le Gentil de la Barbinais, em 1718, na Bahia:

"Durante a noite eu só ouvia os acordes tristes de uma viola. Os Portugueses, em longos casacões, com o rosário a tiracolo, a espada nua sob a veste, e com a viola à mão, passeavam sob os balcões de suas damas e ali, com voz ridiculamente terna, cantavam cantigas que faziam sentir falta da música chinesa ou de nossas gigas da Baixa Bretanha".

Malícia à parte, mesmo que não fosse chamada de modinha, que música seria essa?

Outros registros de comemorações da Bahia nos levam ao terreno das modinhas e serenatas, sem haver no entanto citação do termo modinha.

Quando se refere ao casamento de D. José de Portugal com D. Maria Ana Vitória, em 1729, o folheto alusivo frequentemente citado fala vagamente de "um alegre divertimento músico das cantigas e modas da terra, de que é abundante este país". Entretanto, sobre este mesmo evento, ao comentar o teatro armado na Praça "magnífico e singular", ocupado pelas senhoras mais nobres (talvez o mesmo Teatro da Câmara financiado pelo Conde de Sabugosa, João de Brito e Lima, membro da Academia Brasileira dos Esquecidos, diz em depoimento normalmente esquecido: Houve em palácio ricas serenatas Aonde cantaram por diversas modas Várias letras ao gosto em tudo gratas, Compostas com notáveis energias Ao assunto feliz daqueles dias.

("Poema Festivo")

Sem dúvida o texto é ainda inconclusivo quanto às modinhas e restam dúvidas sobre o que quis dizer com serenatas. Pode significar desde música noturna ao ar livre, ligeira e graciosa, à cantiga amorosa própria para ser interpretada sob a janela de uma dama.

### A MUSICALIDADE

As opiniões se dividiam quanto a musicalidade dos baianos: Tollenare nas **Crônicas Dominicais**, 1817-1818, diz que "A música da sociedade é medíocre quanto a execução. Tocam piano e arranham viola

de um modo lamentável, mas cantam toleravelmente em italiano. Os ouvidos são musicais, percebe-se na harmonia que reina nas peças de várias vozes. Há cantigas brasileiras peculiares que são agradáveis; recentemente publicou-se em Londres uma coleção delas. Chamam-se de modinhas; as palavras são

ordinariamente anacreônicas e as melodias graciosamente tocantes".

Em 1826, Ferdinand Denis, contemporâneo de Tollenare na Bahia, descreve aspectos da musicalidade dos brasileiros referindo-se ao cultivo generalizado da música e às modinhas cantadas nas ruas:

"Todos já cultivam a música, pois que faz parte da existência do povo. Enquanto que nos salões é aplaudida a música de Rossini, pois que é cantada com tal ou qual expressão como nem sempre há exemplo na Europa, os curiosos percorrem as ruas ao fechar da noite, repetindo as sentimentais modinhas, que não se escutam sem que se fique comovido; servem elas quase sempre para pintar os sonhos de amor, seus desgostos ou suas esperanças".

E assim a Bahia, com suas belas mulheres, continuou sendo cantada por seus poetas, seus músicos. Ora Tomaz Antônio Gonzaga louvando a grã-cidade. Ora Domingos da Rocha Mussurunga dedicando sua Quadrilha de Contradaças, "As bellas Bahianas" (1844), "Ao bello Sexo da B". Se então o louvor às belezas da terra era justaposto aos recantos calmos e serenos de "Itapagipe", "Bonfim", "Brotas", "Graça", "Barra" e "Rio Vermelho", quando muito acordados pelos batuques dos negros, hoje Ernst Widmer ainda busca "Itapagipe" em suas "Paisagens baianas", reagindo ao panorama geo-humano da cidade na linguagem dos tempos atuais.

Os tipos femininos descritos vão desde a mulata a outros tipos da mulher morena. Com o título simples de "As Baianas", José de Souza Aragão e Tito Lívio dão um exemplo em modinha famosa, "cantada em todas as casas e batida em todos os pianos", segundo Querino:

São astros luzentes, são lindas estrelas  
Os anjos formosos da minha Bahia;  
Seus olhos se quebram, meu Deus, que ternura!

Tão vivos fascinam, qual astro do dia.

Já Martius havia colhido em Ilhéus, Minas e Goiás, a louvação mais gentil da mulata em música e papel, em 1818:

Uma mulata bonita  
Não carece de rezar;  
Abasta o mimo que tem,  
Para sua alma salvar.

A partir dos anos 60, começam as preocupações com a perda de curso da modinha, acentuada em parte pela chegada da iluminação a gás. A morte da modinha parecia decretada e temida pelos poetas, como lamenta Antonio Augusto Mendonça Júnior (1830-1879), por volta de 1862:

E agota triste do povo  
Otrora amante e feliz  
Modinha de amor às claras  
De certo ninguém mais diz

Mas como há luar e mocidade, e como os de mais idade gostam de recordar o passado, a modinha persistiu e acabou alcançando o fonógrafo, os discos da Casa Edison e ainda municiou a postura de reformador de Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), nas primeiras décadas deste século. No início dos anos quarenta, Catulo atribuía ao império dos sambas e

marchinhas o desaparecimento da modinha. Do ponto de vista musical, o próprio Catulo tinha aumentado o "mistifório de elementos desconexos" a que aludia Mário de Andrade em 1930, a um grau próprio dos períodos de decadência. Chegou a dizer Catulo: "Canto valsas, shottischs, mazurcas, polcas, romances, arias de óperas, e já cheguei ao esquisitismo de cantar até uma quadrilha inteira". Quanto ao relacionamento com a aria de ópera, não há dúvida de que o Teatro São João contribuiu e intensificou. O hábito de se cantar modinha brasileira em benefício da prima-dona foi estabelecido pela grande Augusta Candiani em 1845, no Rio - também introdutora de Bellini, cuja "Norma" representava para delírio do seu público. É provável que o hábito de cantar modinha em benefícios passasse à Bahia também em 1845 que é quando começa a vinda de elencos de ópera italiana regularmente, com Adelaide Tassini Mugnai. Todavia o primeiro testemunho da modinha nos palcos baianos provém de 1864 com a cantora F. Tabachi, a primeira a cantar na Bahia "Tão longe, de mim distante" de Antônio Carlos Gomes (1836-1896). O famoso compositor de Campinas nos daria aliás uma modinha também intitulada "As Baianas", possivelmente refletindo o entusiasmo e carinho como fora recebido na Bahia. A modinha de fato não morreu. Foi assimilada pela psiquê dos brasileiros, tornando-se parte de nós. Por isto, talvez pela força de raízes que representa, lembrá-la nestes tempos pobres pode ser vital à resistência da cultura brasileira.

## AS FAIXAS

### LADO A

#### Landum

Aparece com o subtítulo de "Brasilianischer Volkstanz" ("Dança Popular Brasileira"), no apêndice à obra de Spix e Martius, **Reise in Brasilien [Viagem ao Brasil]**, publicado em tomo de 1831. A coleta do "Landum" deu-se entretanto em Salvador, por volta de 1818 sendo o próprio Martius músico amador competente. Consiste este lundu de salão numa sequência de apenas dois acordes que se alternam e que poderiam se reproduzir indefinidamente como base a improvisações, enquanto a dança se alongasse. Aparentemente nunca foi reconstituído e gravado.

#### Quem ama para agravar

Peça fundamental para o estudo da modinha, pelo registro na partitura portuguesa de que "Este acompanhamento deve-se tocar pela Bahia". Segundo Gerard Béhague, o texto é provavelmente de Domingos Caldas Barbosa. O manuscrito em que aparece é de c. 1790 e para nós é uma modinha embora o termo na época ainda fosse pouco usado pelo próprio Caldas Barbosa.

Quem ama para agravar  
Pouco amor ou nenhum tem;  
Quem ama não agrava,  
Quem agrava não quer bem.

#### Eu nasci sem coração = Lundum

Embora este lundu provavelmente não seja baiano, está aqui para ilustrar características gerais da música afro-americana que já aparecem em época tão remota.

Curiosamente só podemos dizer que é um lundu pela informação do texto no vol. 2 da **Viola de Loreno** de Caldas Barbosa, uma vez que pouco difere da modinha anterior.

Eu nasci sem coração  
Sendo com ele gerado,  
Porque antes de nascer  
Amor me tinha roubado.

Meu bem o meu nascimento  
Não foi como ele nasceu;  
Qu'eu nasci com coração,  
Aqui está que todo é teu.

#### "É tão bom, não dói, nem nada"

O texto deste lundu foi publicado em **A Cantora Brasileira** em c. 1878, mas é provável que seja mais antigo. A coletânea em que aparece (sem música) não apenas reúne material em voga, mas se propõe a preservar uma tradição que já estava se alterando. A música foi obtida nos registros de Esther Pereira.

Minha doce iaiazinha,  
Quando está toda enfadada,  
Dá pancadinha na gente,  
É tão bom, não dói, nem nada . . .

Gosto dela  
Só por isso,  
Que a pancada  
Tem feitiço.

Às vezes bulo com ela,  
Para vê-la amofinada;  
Me dá, me puxa os cabelos,  
É tão bem, não dói, nem nada . . .

Gosto dela  
Só por isso,  
Que o enfado  
Tem feitiço.

Ontem, brincando comigo,  
Me pregou uma dentada.  
Exclamei, mesmo ferido:  
- É tão bom, não dói, nem nada . . .

Gosto dela  
Só por isso,  
Que seus modos  
Tem feitiço.

Um dia, dando-lhe um beijo  
pôs-me a língua ensanguentada.  
Então, me rindo, lhe disse:  
- É tão bom, não dói, nem nada . . .

Gosto dela  
Só por isso,  
Que a pancada  
Tem feitiço.

#### Foi-se Josino e deixou-me

Registrada por Martius, com indicação de Bahia como proveniência. Tem um ar setecentista pronunciado, como Gluck ou Mozart. É possível que seja de Manoel Joaquim da Câmara, modinheiro carioca e virtuoso do cavaquinho, pois uma de suas modinhas tem uma frase musical idêntica à primeira de "Foi-se Josino".

Foi-se Josino e deixou-me,  
Foi-se com ele o prazer;  
Eu que cantava ao lado  
Hoje me sinto morrer

Amor que pôde  
Não quer valer,  
Não há remédio  
Senão morrer.

### Prazer igual ao que sinto

Esta peça, de Minas e Bahia segundo Martius, é de considerável instabilidade tonal e ambiguidade rítmica. Em virtude disso e do texto, parece mais um lundu do que uma modinha, o que Martius não esclarece com sua denominação "Volkslied" (canção popular).

Prazer igual ao que eu sinto  
No mundo não haverá  
Quando me vejo nos braços  
Da minha amante iaia.

Ó que instantes  
Amor nos dá!  
Meu doce bem,  
Minha iaia!

### Iaiazinha, você mesma

Também publicado em **A Cantora Brasileira**, viabilizado pelo registro de Esther Pedreira, de quem usamos a música.

Iaiazinha, você mesma  
Foi a causa de meu mal,  
Nunca pensei que você  
Me fizesse coisa tal.

Sempre é moça,  
Renego eu dela;  
Com tais sujeitas,  
Muita cautela.

Todo o tempo me enganou,  
fez de mim seu bobozinho;  
Quando me via chorar,  
Me dizia - coitadinho!

Sempre é moça, etc.

Quem me amava com ternura  
Trinta vezes me jurou;  
Quando me quis ser ingrata,  
De uma só tudo negou.

Sempre é moça, etc.

### Tristes saudades

A única modinha conhecida de Damião Barbosa de Araújo (1778-1856), compositor baiano de talento nada inferior ao Padre José Maurício Nunes Garcia. Guilherme de Melo ainda a conheceu e comentou no início deste século.

A data desta modinha é duvidosa. Mas como o tema é saudade, acreditamos que tenha sido composta no período em que Damião Barbosa esteve ausente da Bahia, provavelmente entre 1813 e 1828, mais para 1828. É um dos pontos altos deste disco.

Da saudade lastimosa  
Que persegue amantes peitos  
Eu sofro nesta alma aflita  
Os cruéis duros efeitos.

Tristes saudades padecem  
Peitos a amor sujeitos:  
Conheço por experiência  
Os cruéis duros efeitos.

Ciúmes, ais, não conhecem  
Peitos a rigor afeitos:  
Pois só quem ama é quem sente  
Os cruéis duros efeitos

Quem dera me ouvisse  
Alguém de ternura  
Que meigo escutasse  
A minha margura.

### Astuciosos os homens são

Batista Siqueira a considera uma "falsa modinha", o que nos parece corresponder a um conceito demasiado estreito e rígido do que seja uma modinha "verdadeira". Nota-se, é verdade, uma certa ambiguidade nesta canção, difícil de definir entre o amargo e o cômico, o que não é comum em se tratando de modinha.

Anônima, com ares de Bellini, é de se temer encontrá-la um dia entre os trechos de alguma ópera italiana a que se "adaptou" poesia brasileira. Segundo Batista Siqueira ela aparece em algumas publicações ora como modinha, ora como lundu.

Astuciosos  
Os homens são,  
Enganadores  
Por condição.

Os homens querem  
Sempre enganar,  
Nós nos devemos  
Acautelara.

Juram constância\*  
Até morrer,  
Mas enganar  
É seu prazer.

Quando dependem\*  
São uns cordeiros,  
Logo se tornam  
Lobos matreiros.

Os homens querem, etc.

Quando de noite  
O sol raiar,  
Então firmeza  
Lhes não de achar.

Já nem ao menos  
Vergonha têm,  
Quando isto ouvem  
Riem-se bem.

Os homens querem, etc.

(\*) O ASTERISCO INDICA AS ESTROFES QUE NÃO FORAM GRAVADAS

### LADO B

#### Hei de amar-te até morrer

A tradição considera esta modinha baiana. Quanto ao autor, Júlia de Brito Mendes diz que é Moniz Barreto, sem esclarecer se pai ou filho. Francisco Moniz Barreto (1804-1868), o pai, famoso poeta repentista baiano, que foi também Administrador do Teatro S. João em 1842, parece ser o mais provável. Embora o filho tenha sido concertista, o espírito da modinha indica mais o velho Moniz Barreto.

José Martins, contraibaxista, músico da Capela Imperial no Rio de Janeiro, também foi indicado como autor dessa modinha, sem provas documentais. Pode acontecer dele ter sido o autor da melodia e Moniz Barreto, o autor dos versos.

Ingrata, por que me foges?  
Por que me fazes sofrer?  
É inútil me fugires,  
Hei de amar-te até morrer!

Em paga de meus extremos  
Dás-me cicuta a beber,  
Em paga de teus despezos  
Hei de amar-te até morrer!

Onde quer que vás, ingrata,  
A tua sombra hei de ser;  
Hei de morrer por amar-te,  
Hei de amar-te até morrer!

No céu hei de amar-te, enquanto  
Lá o espírito viver,  
Na terra, onde a vida acaba,  
Hei de amar-te até morrer!

#### A Mulata

A pesquisa musical tem seu lado cômico. Vincenzo Cernicchiaro, lendo mal o português de Guilherme de Melo, desmembroou esta peça em "Mulata", "Eu

sou mulata vaidosa, linda, faceira" e "Mimosa".

Seu autor, é o famosíssimo baiano Xisto Bahia (1841-1894), fixador de elementos característicos da música popular brasileira. Merece urgentemente uma monografia séria que o tire do esquecimento.

Seu parceiro em "A Mulata" é outro baiano ilustre, Alexandre José de Mello Moraes Filho (1843-1919), autor de vasta bibliografia etnográfica e folclórica.

Eu sou mulata vaidosa,  
Linda, faceira, mimosa  
Quais muitas brancas não são!  
Tenho requebros mais belos;  
Se a noite são meus cabelos,  
O dia é meu coração.

Sob a camisa bordada,  
Fina, tão alva, arrendada,  
Treme-me o seio moreno:  
É como o jambo cheiroso,  
Que pende ao galho frondoso  
Coberto pelo sereno.

Nos bicos da chinelinha,  
Quem vòia mais levezinha,  
Mais levezinha do que eu?  
Eu sou mulata tafula;  
No samba, rompendo a chula,  
Jamais ninguém me venceu!

Na frente ainda que baça,  
Me assenta o torço de cassa  
Melhor que c'roa gentil;  
E eu posso dizer ufana  
Que, qual mulata baiana,  
Outra não há no Brasil.

**Quis debalde varrer-te da memória  
Agora e sempre**

Modinha famosa, também de Xisto Bahia, com versos do baiano Plínio Augusto Xavier de Lima (1847-1873).

Com o correr do tempo esta canção se apresentou sob algumas variantes. Embora outras versões merecessem atenção, apresentamos a que D. Esther Pedreira registrou, pela longa tradição baiana que sem dúvida ela representa.

Quis debalde varrer-te da memória,  
E o teu nome arrancar do coração;  
Amo-te sempre, oh! que martírio  
infindo!  
Tem a força da morte esta paixão!

Eu sentia-me atado aos teus prestígios,  
Por grilhões poderosos e fatais;  
Nem me vias sequer, te amava ainda;  
Motejavas de mim, te amava mais.

Tu me vias sorrir: os prantos d'alma\*  
Só confiam-se a Deus e à solidão;  
Tu me vias passar calmo e tranqüilo,  
Tinha a morte a gelar-me o coração.

Quantas lutas travei com o sentimento;  
Quantas vezes corei de minha dor;  
Quis até te odiar, te amava sempre,  
Sempre, sempre e esmagar-me o meu amor.

Sofri muito por ti, às minhas trevas  
Nem um raio de amor deste sequer;  
Tu sorrias feliz, quando eu chorava,  
Eu chorava por te amar, mulher!

Não consigo varrer-te da memória,  
Nem teu nome arrancar do coração.  
Amo-te sempre, oh! que martírio  
infindo!  
Tem a força da morte esta paixão.

**laiá, você quer morrer?**

Outro lundu maravilhoso de Xisto Bahia, com um texto cheio de humor. Algumas das quadras deste lundu se encontram entre as que D. Esther Pedreira registrou em **Folclore Musicado da Bahia**, e também por Carlos Góes e Anísio Melhor.

Quanto à música apresentamos a versão de Oneyda Alvarenga em **Música Popular Brasileira**, colhida em Varginha, Minas Gerais, estado onde Xisto Bahia faleceu. Mário de Andrade menciona uma versão deste lundu na coletânea de A. Friedenthal, **Stimmen der Voelker**, bem como em **Papel e Tinta**. Citamos ainda o depoimento de Guilherme de Melo (1908) sobre o autor Xisto Bahia, "ator e aprimorado trovador que arrebata auditórios, cantando modinhas próprias ou alheias, interpretando e cantando como artista, que era, engraçadíssimos lundus, aos repinçados do violão". Surpreso constatou "a pujança de seu estro musical sem conhecer uma só nota musical".

laiá, você quer morrer?  
Quando morrer, morramos juntos,  
Qu'eu quero ver como cabem  
Numa cova dois defuntos.

Isto é bom que dói...

A saia de Carolina  
Me custou cinco mil réis,  
Arrasta mulata a saia  
Que eu dou mais cinco e são dez.

Isto é bom que dói...

Mulata levanta a saia,\*  
Não deixa a renda arrastar;  
A saia custa dinheiro,  
Dinheiro custa a ganhar.

Isto é bom que dói...

Os padres gostam de moças,  
E os solteiros também;  
Eu, como rapaz solteiro,  
Gosto mais do que ninguém.

Isto é bom que dói...

**"És, Marília, meu arcanjo"**

José de Souza Aragão (1819-1904), nascido em Cachoeira e tão apreciado por seus contemporâneos é o mesmo Cazuzinha Aragão ou Aragão de Cachoeira, que a imaginação de Cernicchiaro transformou em duas pessoas diferentes, pai e filho. Cazuzinha compôs grande quantidade de modinhas, abusando entretanto de recursos fáceis como repetição excessiva de um mesmo fragmento melódico ou rítmico, saltos vocais frequentes para efeito expressivo que, por vezes aproximam suas canções do dramalhão. Não obstante, "És, Marília, meu arcanjo", que padece de todos esses defeitos, é uma canção bonita e de sabor brasileiro bastante pronunciado. Cazuzinha reflete também a influência da ópera italiana do séc. XIX. Chegou mesmo a compor árias para a musa derradeira de Castro Alves, Agnese Trinci Murri.

És Marília, meu arcanjo,  
Minha vida, meu encanto;  
É delícias de minh'alma  
Teu rosto divino e santo.

Morro, enlouqueço  
Se não te vejo;  
Meu próprio ser  
Eu desconheço.

Mas se me dás  
Um riso, teu,  
Tornas propício  
O fado meu.

**Morena, morena**

Não se conhece o autor do texto nem o compositor da música. Na verdade parece folclórica ou em processo de folclorização. Aparece no cancionário fluminense, no goiano, baiano. A versão que apresentamos é de Esther

Pedreira, que musicalmente nos pareceu mais atraente que a de Goiás. Sob o ponto de vista musical a incorporação sistemática da síncope na melodia a torna uma espécie de parente mais velha do samba canção.

Morena, morena  
Teu olhar me mata,  
Ventura suprema  
Minh' alma arrebatada,  
Por sobre os abrolhos  
Eu passo ofegante  
Mirando os teus olhos  
Qual lindos brilhantes,  
Morena elegante.

No campo, entre flores,\*  
Viver eu quisera,  
Gozando os amores  
Da jura sincera;  
Noss' alma voando  
Aos floridos ninhos,  
Assim nos amando,  
A vida gozando,  
Qual os passarinhos.

Da noite a negrura,  
Além, pelos campos,  
Me faz, na espessura,  
Ver os pirilampos;  
E ela, a morena,  
Que passa garbosa,  
Risonha e serena  
Qual linda verbenha,  
Mais linda que a rosa.

Da vida no ocaso,  
Eu sei que descambo,  
Mas inda me abraso  
Nas cores do jambo;  
Es mais graciosa,  
Ó flor peregrina,  
Que estrela formosa  
Ao raiar da matina,  
Morena divina.

#### Minha Maria é bonita - Tirana

Esta modinha é um dos casos frequentes em que se conhece apenas o autor dos versos (Castro Alves), permanecendo anônimo o compositor da música. É bem provável que se trate da "Tirana" de Xisto Bahia.

A variante gravada neste disco foi coletada por Olga Práguer Coelho. Nesta "Tirana" Castro Alves canta uma heroína de cor. Interessante é que na versão popular que Camargo Guarnieri coletou em 1937, também na Bahia a heroína sofre um "branqueamento", passando a ser comparada com a "açucena" ao invés da "baunilha". O poema é de 1868.

Minha Maria é bonita,  
Tão bonita assim não há;  
O beija-flor quando passa  
Julga ver o manacá.

Trovadores da floresta!  
Não digam a ninguém, não!...  
Que Maria é a baunilha  
Que me prende o coração.

Minha Maria é morena,  
Como as tardes de verão;  
Tem as tranças da palmeira  
Quando sopra a viração.

Trovadores da floresta, etc...

Companheiros! o meu peito\*  
Era um ninho sem senhor;  
Hoje tem um passarinho  
Pr'a cantar o seu amor.

Trovadores da floresta! etc...

Quando eu morrer só me enterrem  
junto às palmeiras do val,  
Para eu pensar que é Maria  
Que geme no taquaral...

Trovadores da floresta! etc.

#### FONTES

##### Lado A

##### "Lundum"

Anônimo, nº 9 in Spix e Martius, **Brasilianische Volkslieder und indianische Melodien** (1831?). Colhido em Salvador, em 1818.

##### "Quem ama para agravar"

Domingos Caldas Barbosa (?), Nº 8 in Biblioteca da Ajuda, MS 1596 (Lisboa, c. 1790).

##### "Eu nasci sem coração" = "Lundum"

Domingos Caldas Barbosa, Nº 6 in Biblioteca da Ajuda, MS 1596. Complemento do texto in Domingos Caldas Barbosa, **Viola de Lereno**, vol. 2 (Lisboa, Tipografia Lacerdina, 1826).

##### "E tão bom, não dói, nem nada"

Anônimo, in Esther Pedreira, **Lundus e Modinhas Antigas: Século XIX** (Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia; Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1981), pp. 12-3.

##### "Foi-se Josino e deixou-me"

Anônimo, nº 6 in Spix e Martius, **Brasilianische Volkslieder**. Procedente da Bahia, possivelmente setecentista.

##### "Prazer igual ao que sinto"

Anônimo, nº 4 in Spix e Martius, **Brasilianische Volkslieder**. Da Bahia, c. 1818, divulgado também em Minas.

##### "Iaiazinha, você mesma"

Anônimo, in E. Pedreira, **Lundus e Modinhas Antigas**, pp. 14-5.

##### "Tristes saudades"

Damião Barbosa de Araújo, Arquivo Municipal de Salvador, MSS 6.38 e 9.1. Cópias recentes sem ajustamento do texto à música.

##### "Astuciosos os homens são"

Anônimo, in James Wetherell, **Brazil: Stray Notes from Bahia**, editado por William Hadfield (Liverpool, Webb and Hunt, 1860). Anteriormente publicada por Pierre Laforge (Rio de Janeiro, c. 1840).

#### Lado B

##### "Hei de amar-te até morrer"

Francisco Moniz Barreto (?) e/ou Francisco José Martins (?). Publicada como "modinha baiana" por Narciso e Arthur Napoleão (Rio de Janeiro, s.d.). Mário de Andrade menciona edição anterior por J.S. Arvellos, neste caso entre 1861 e 1869.

##### "A Mulata"

Xisto de Paula Bahia e Alexandre José de Mello Moraes Filho, in **Cantares Brasileiros**, Mello Moraes Filho, ed. (Rio de Janeiro, Ribeiro dos Santos, 1900).

##### "Quis de balde varrer-te da memória" =

##### "Agora e sempre"

Xisto Bahia e Plínio Augusto Xavier de Lima, conforme versão de Pedreira, **Lundus e Modinhas Antigas**, pp. 21-2. Foi publicada anteriormente pela Loja Leão, de Salvador, constando também publicação anterior a 1889 na coleção da Escola de Música da UFRJ.

##### "Iaiá, você quer morrer?"

Xisto Bahia, segundo a versão colhida por Oneyda Alvarenga em Minas Gerais (Varginha, 1935), reproduzida em **Música Popular Brasileira**, 2ª ed. (São Paulo, Duas Cidades, 1982), pp. 174-5.

##### "Es, Marília, meu arcanjo"

De José de Souza Aragão, de Cachoeira, segundo cópia manuscrita fornecida por Maria de Nazareth Seixas.

##### "Morena, morena"

Anônima, aparentemente folclórica ou em processo de folclorização, com variantes fluminenses e goianas. A variante baiana utilizada foi a de Pedreira, **Lundus e Modinhas Antigas**, pp. 35-6.

##### "Minha Maria é bonita" = "Tirana"

Texto de Castro Alves ["A Cachoeira de Paulo Afonso", in **Obra Completa** (Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1976), p. 323], conforme versão musical colhida por Olga Práguer Coelho. Camargo Guarnieri registrou uma variante em Salvador, em 1937. É possível que seja a "Tirana" de Xisto Bahia.

1. CARLOS ALBERTO CALADO

Graduado em Teatro pela ECA-USP, atualmente cursa o Mestrado em Artes na mesma Universidade. Tem colaborado esporadicamente com a Folha de S. Paulo e atua regularmente como saxofonista.

2. LEOPOLD LA FOSSE

Professor de violino da Universidade de Iowa, mantém atividade solística tanto nos Estados Unidos como na Europa e América Latina. Estudou com Emanuel Ondříček em Boston e Raphael Bronstein em New York, além de Richard Burgin no New England Conservatory of Music. Suas últimas gravações incluem uma série de recitais para a BBC em Londres e para a Austrian Radio (ORF). Esteve no Brasil como Professor Visitante através da Fulbright Commission durante sete meses em 1983. Vem recebendo durante os últimos anos o patrocínio do Iowa Arts Council em cooperação com The National Endowment for the Arts, para a realização de concertos e palestras sobre a técnica violinística em diversos Estados americanos. O trabalho de pesquisa que começa a ser publicado neste número foi produzido após uma viagem a onze centros musicais internacionais em oito países diferentes.

3. SALOMÉA GANDELMAN

Concluiu os cursos de Graduação e Especialização em Piano na Escola de Música da UFRJ. Durante muitos anos ensinou e dirigiu os Seminários de Música Pró-Arte. Desde 1981 é professora e coordenadora do Curso de Música da Universidade do Rio de Janeiro Uni-Rio. Em março de 1984 concluiu o Mestrado na Escola de Comunicação da UFRJ tendo apresentado como dissertação o trabalho que ora publicamos.

4. MANUEL VEIGA

Fez seu bacharelado e mestrado de ciências em música na Juilliard School de New York, onde estudou de 1957 a 1964. Fez doutorado (Ph.D.) em etnomusicologia na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, de 1976 a 1981. Além de musicólogo, tem se apresentado como recitalista, camerista e solista nos Estados Unidos e no Brasil. É professor adjunto do Departamento de Música da EMAC-UFBA, Escola da qual foi coordenador e subseqüente diretor entre 1968 e 1975. Foi vice-diretor do Centro de Estudos Baianos da UFBA, e é assessor da CAPES e consultor do CNPq. Atualmente é o chefe do Departamento de Música da EMAC.



Impresso na  
Gráfica Universitária  
Salvador - Bahia

