

JULIANA RIPKE DA COSTA

**Tópicas afro-brasileiras como tradição inventada na
música brasileira do século XX**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em música (PPGMUS) da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia

Linha de pesquisa: Teoria e Análise musical

Orientador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Costa, Juliana Ripke da

Tópicos afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX / Juliana Ripke da Costa. -- São Paulo: J. R. Costa, 2017.
187 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Paulo de Tarso Salles

Bibliografia

1. Tópicos afro-brasileiras 2. Tradição Inventada 3. Música brasileira 4. Século XX I. Salles, Paulo de Tarso II. Título.

CDD 21.ed. - 780

COSTA, Juliana Ripke da. **Tópicos afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX**. 2017. 187 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Este trabalho é dedicado à minha mãe, Rosangela Ripke, que está sempre aqui, que faz tudo ser amor.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, pela sempre presença, pelas cuidadosas orientações e reflexões, pela confiança depositada em mim e neste trabalho, pela paciência, convívio e amizade. Pude aprender, a cada orientação, como é valioso saber transmitir o conhecimento de forma tão generosa.

Ao Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza, por ter acompanhado o processo de desenvolvimento deste trabalho com valiosas sugestões e contribuições.

Ao Prof. Dr. Clóvis de André, por acreditar em mim desde os primeiros passos da vida acadêmica.

A Deus, pelo dom da vida, pelo cuidado, pela força diária nesta jornada, e por colocar pessoas tão especiais em meu caminho.

Ao meu pai, por me introduzir no caminho da música.

À minha irmã Luana Ripke, por ser minha melhor amiga e meu exemplo de determinação, gentileza e amor. Obrigada por me entender com um simples olhar.

Ao meu marido, José Luiz Martins, meu companheiro e amigo de todas as horas, meu incentivador, meu exemplo e minha inspiração. Por toda ajuda, conversas, críticas e contribuições. Nada disso seria possível sem você.

Aos queridos companheiros de trabalho do Instituto Baccarelli, ao Coral Avançado, e em especial à Silmara Drezza pelo convívio e incentivo diário, pelo exemplo de força, pelas contribuições, pela confiança e pela amizade.

À minha querida amiga Maíra Ferreira, pela conexão e pela sintonia que nos dão forças pra seguir, cair e levantar a cada dia. Pela amizade e pela oportunidade de fazer música juntas.

Às queridas amigas Marcella, Bim, Esther, Hívina e Samanta. Obrigada por me mostrarem, a cada dia, o que realmente vale à pena.

“Nós tivemos que inventar o Brasil, o Brasil não existia. Quer dizer, eu, quando fui inventar o Brasil, o Brasil já estava inventado. Mas, pessoas antes de mim tiveram que inventar o Brasil. O Villa-Lobos teve que inventar o Brasil, o Portinari...Tiveram que inventar a língua inclusive. Estava conversando ali com nosso amigo, professor de português: essas palavras indígenas que nós temos não existem no português de Portugal. Então, a gente tinha que fazer uma música brasileira. E isso aí, para eu dizer porque é que eu fiz isso, é muito simples: porque eu nasci aqui”.

(JOBIM, 1993)

COSTA, Juliana Ripke da. **Tópicos afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX**. 2017. 187 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RESUMO

Este trabalho pretende analisar e demonstrar como as tópicas musicais afro-brasileiras são um exemplo de tradição inventada na música brasileira do século XX (especialmente a partir do modernismo e do nacionalismo musical no Brasil). O conceito de tradição inventada foi amplamente discutido e desenvolvido pelo historiador Eric Hobsbawm, e diz respeito a um conjunto de práticas reguladas por regras comumente aceitas, estabelecendo normas derivadas do costume ou da convenção. Assim, este trabalho correlacionará o conceito de tópicas musicais e o conceito de tradição inventada, a fim mostrar como a aparente configuração de uma tópica não está de acordo com sua forma original e nem tampouco é uma representação literal do que se refere, mas sim estilizações e recriações estabelecidas através de um senso comum. Tudo isso será feito a partir de uma abordagem que reúne a análise musical e abordagens semióticas baseadas na teoria das tópicas, a fim de compreender alguns caminhos de significação nos processos composicionais da música brasileira. Para isso exemplificarei e analisarei a tópica *canto de xangô* e a tópica *berimbau* em obras de compositores a partir do modernismo e nacionalismo musical brasileiro, percorrendo então outros compositores brasileiros ao longo do século XX, tanto na música erudita quanto na música popular, até abordagens mais recentes como obras dos compositores Rodolfo Coelho de Souza e Fernando Iazzetta.

Palavras-chave: Tópicas afro-brasileiras. Tradição inventada. Berimbau. Canto de xangô. Música brasileira. Século XX.

COSTA, Juliana Ripke da. **African-Brazilian topics as invented tradition in Brazilian music of the 20th century**. 2017. 187 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ABSTRACT

This work aims to analyze and demonstrate how African-Brazilian musical topics are an example of invented tradition in Brazilian music of the 20th century (especially from modernism and musical nationalism in Brazil). The concept of invented tradition was widely discussed and developed by the historian Eric Hobsbawm, and it concerns a set of practices regulated by commonly accepted rules, establishing norms derived from custom or convention. Thus, this work will correlate the concept of musical topics and the concept of invented tradition to show how the apparent configuration of a topic is not in accordance with its original form, neither is it a literal representation of what it refers to. Rather than that, they are stylizations and recreations established through a common sense. All of this will be done by bringing together the musical analysis and semiotic approaches based on topic theory in order to understand some paths of signification in the compositional processes of Brazilian music. Therefore, I will exemplify and analyze the *canto de xangô* topic and the *berimbau* topic in works of composers from modernism and Brazilian musical nationalism, by going from other Brazilian composers throughout the twentieth century, both in classical and popular music, until the most recent approaches, as found in works by the composers Rodolfo Coelho de Souza and Fernando Iazzetta.

Keywords: African-Brazilian topics. Invented Tradition. Berimbau. Canto de xangô. Brazilian Music. 20th Century.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tresillo.....	61
Figura 2 – Síncope característica.....	61
Figura 3 – Cinquillo.....	61
Figura 4 – Ritimo de habanera ou ritmo de tango.....	61
Figura 5 – Raízes do maxixe.....	64
Figura 6 – Raízes do samba.....	64
Figura 7 – Modelo de Oposições proposto por Hatten e traduzido por Salles (2016).....	89
Figura 8 – Modelo de oposições proposto por Salles (2016) para música de Villa-Lobos.....	90
Figura 9 – Tópica <i>nordestina e tópica época-de-ouro</i> , segundo Acácio Piedade.....	96
Figura 10 – Tópica <i>sabiá</i> no <i>Quarteto de Cordas n.6</i> de Villa-Lobos (I movimento, c. 153-156), segundo Salles (2012).....	97
Figura 11 – <i>Canto de Xangô</i> recolhido por Mário de Andrade.....	115
Figura 12 – <i>Canto de Xangô</i> – Villa-Lobos versão para canto e piano (c. 1-5).....	116
Figura 13 – Tópica <i>canto de xangô</i> no <i>Quarteto de Cordas n.4</i> (II mov., c. 1-8) – Villa-Lobos.....	117
Figura 14 – Tópica <i>canto de xangô</i> no <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (I mov., c. 117-122) – Villa-Lobos.....	118
Figura 15 – Tópica <i>canto de xangô</i> no <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (II mov., c. 6-11) – Villa-Lobos.....	119
Figura 16 – Tópica <i>canto de xangô</i> em <i>Kankukus</i> , das <i>Danças Características Africanas</i> (c. 95 a 108) – Villa-Lobos.....	120
Figura 17 – Fig. 52 – <i>Maracatu de Chico Rei</i> - F. Mignone – ostinato - c. 639.....	121
Figura 18 – <i>Maracatu de Chico Rei</i> – F. Mignone – tema do <i>Canto de Xangô</i> nos baixos e clarinetes baixos (c. 643-649)	122
Figura 19 – <i>Maracatu de Chico Rei</i> – F. Mignone – tema do <i>Canto de Xangô</i> nos barítonos, corne-inglês e fagotes (c. 649-653)	123
Figura 20 – Tópica <i>canto de xangô</i> em <i>Maracatu de Chico Rei</i> (c. 677-678) – F. Mignone.....	124
Figura 21 – <i>Dança Negra</i> – C. Guarnieri – escala pentatônica maior no ostinato da mão esquerda (c. 1-3)	128

Figura 22 – <i>Dança Negra</i> – C. Guarnieri – contrametricidade entre mão direita e esquerda.....	129
Figura 23 – <i>XIV Variações sobre o tema de Xangô</i> – Almeida Prado – apresentação do tema.....	131
Figura 24 – Tópica <i>canto de xangô</i> em <i>XIV Variações sobre o tema de Xangô</i> – Almeida Prado – variação XIII.....	132
Figura 25 – Introdução de <i>Samba do avião</i> – Tom Jobim.....	134
Figura 26 – <i>Canto de Xangô</i> e <i>Samba do Avião</i> – Comparação.....	136
Figura 27 – Modelo de transcrição para TUBS, por Graeff (2014)	137
Figura 28 – Linha rítmica do <i>Samba de Angola</i> em notação TUBS, por Graeff (2014).....	138
Figura 29 – Linha rítmica do samba em notação ocidental, transcrita por Graeff (2014).....	138
Figura 30 – <i>Canto de Xangô</i> e <i>Samba do Avião</i> – notação TUBS.....	139
Figura 31 – <i>Canto de Xangô</i> e <i>Samba do Avião</i> – comparação rítmica em notação TUBS – 1.....	139
Figura 32 – <i>Canto de Xangô</i> e <i>Samba do Avião</i> – comparação rítmica em notação TUBS – 2.....	140
Figura 33 – Tópica <i>canto de xangô</i> em <i>Nanã</i> – Moacir Santos (c. 1-6).....	141
Figura 34 – Tópica <i>canto de xangô</i> em <i>Nanã</i> – Moacir Santos (c. 22-29).....	142
Figura 35 – <i>Canto de Xangô</i> – Baden Powell (c. 19-30)	144
Figura 36 – Polirritimias entre melodia e acompanhamento contínuo do violão – <i>Canto de Xangô</i> – Baden Powell (c. 36-38).....	145
Figura 37 – Berimbau de barriga.....	150
Figura 38 – Tópica <i>berimbau</i> no <i>Quarteto de Cordas n.11 – Allegro</i> – Villa-Lobos.....	153
Figura 39 – Tópica <i>berimbau</i> no <i>Quarteto de Cordas n.9</i> (I mov. – 3) – Villa-Lobos.....	154
Figura 40 – Tropos: tópica <i>berimbau</i> e tópica <i>canto de xangô</i> no <i>Quarteto de Cordas n.9</i> (I mov. – 12) – Villa-Lobos.....	155
Figura 41 – Tópica <i>berimbau</i> no <i>Quarteto de Cordas n.9</i> (IV mov. – c. 1-9) – Villa-Lobos.....	156
Figura 42 – Tópica <i>berimbau</i> no <i>Quarteto de Cordas n. 13</i> (I mov, n. de ensaio 6) – Villa-Lobos.....	157
Figura 43 – Tópica <i>berimbau</i> no <i>Quarteto de Cordas n. 13</i> (IV mov.- c. 16-20) – Villa-Lobos.....	157
Figura 44 – Toque Angola por Mestre Vavá e transcrição de Oliveira Pinto no sistema TUBS.....	158

Figura 45 – Toque Angola por Evilásio de Andrade e transcrição de Oliveira Pinto no sistema TUBS.....	158
Figura 46 – Legenda para transcrições do berimbau feitas Oliveira Pinto no sistema TUBS.....	159
Figura 47 – Toque Angola por Mestre Vavá e transcrição de Oliveira Pinto no sistema tradicional de notação.....	159
Figura 48 – Toque Angola por Evilásio de Andrade e transcrição de Oliveira Pinto no sistema tradicional de notação.....	159
Figura 49 – Toque Angola por Mestre Canjiquinha e transcrição de Kay Shaffer no sistema tradicional de notação.....	160
Figura 50 – Tópica <i>berimbau</i> no <i>Prelúdio n.2</i> (c. 34-53) – Villa-Lobos.....	161
Figura 51 – Tópica <i>berimbau</i> no <i>Prelúdio n.2</i> (c. 70-85) – Villa-Lobos.....	162
Figura 52 – Tópica <i>berimbau</i> na canção <i>Na baixa do sapateiro</i> – Ary Barroso.....	163
Figura 53 – Tópica <i>berimbau</i> na canção <i>Berimbau</i> – Baden Powell e Vinícius de Moraes...164	
Figura 54 – Tópica <i>berimbau</i> na canção <i>Domingo no Parque</i> – introdução – Gilberto Gil...165	
Figura 55 – Tópica <i>berimbau - Domingo no Parque</i> – Gilberto Gil.....	166
Figura 56 – Tom Jobim e Villa-Lobos.....	176

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Escravos africanos trazidos para o Brasil.....	44
Tabela 2 – Possíveis representações da cultura afro-brasileira na cultura brasileira.....	50
Tabela 3 – Modinha e Lundu.....	57
Tabela 4 – Maxixe e Lundu.....	59
Tabela 5 – Instrumentos para acompanhamento rítmico do samba.....	70
Tabela 6 – Transformações do samba.....	71
Tabela 7 – Gerações de autores da teoria das tópicas segundo McKay (2007).....	79
Tabela 8 – Fluxo de estudos acerca da teoria das tópicas musicais.....	80
Tabela 9 – O <i>Signo</i> , segundo Peirce.....	84
Tabela 10 – O universo das tópicas para a música Clássica, segundo Agawu.....	85
Tabela 11 – <i>Tipos estilísticos e Sinais estratégicos</i> , segundo Hatten (2004).....	87
Tabela 12 – Gêneros expressivos propostos por Salles (2016) para música de Villa Lobos....	90
Tabela 13 – Hierarquia de classificações propostas por Salles (2016) para música de Villa Lobos.....	92
Tabela 14 – Tópicas afro-brasileiras analisadas por Marcelo Cazarré.....	94
Tabela 15 – Definições de tópicas musicais segundo alguns autores.....	98
Tabela 16 – Alguns autores brasileiros e tópicas analisadas.....	99
Tabela 17 – Quadro sinótico – obras analisadas.....	106
Tabela 18 – <i>Tipo xangô</i> e <i>tópica canto de xangô</i>	109
Tabela 19 – Cronologia de referências ao <i>Canto de Xangô</i>	115
Tabela 20 – <i>Maracatu de Chico Rei</i> – F. Mignone – possíveis significados da <i>tópica canto de xangô</i> dentro da obra.....	125

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPITULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA: O NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL E A CONSTRUÇÃO DA CULTURA NACIONAL	20
1.1 A música brasileira no séc. XX: o nacionalismo musical e a “invenção do Brasil”.....	22
1.2 Folclorismo e tópicas afro-brasileiras.....	27
CAPITULO 2- A CULTURA AFRO-BRASILEIRA E SUAS REPRESENTAÇÕES: A INVENCÃO DE TRADIÇÕES	32
2.1 Identidade nacional, raça e cultura: um mapeamento do fluxo de conceitos e terminologias.....	
2.2 A cultura afro-brasileira e suas representações.....	42
2.3 O samba promovido a elemento nacional: um exemplo da invenção de uma tradição.....	51
CAPITULO 3 – TEORIA DAS TÓPICAS MUSICAIS	75
3.1 O estudo de tópicas musicais: do Estilo Clássico ao Brasil.....	81
3.2 O conceito de tradição inventada e sua aplicação ao conceito de tópicas afro brasileiras.....	101
CAPITULO 4 – ANÁLISES: TÓPICAS AFRO-BRASILEIRAS	106
4.1 A TÓPICA <i>CANTO DE XANGÔ</i>	108
4.1.1 A tópica <i>canto de xangô</i> em Villa-Lobos.....	114
4.1.2 A tópica <i>canto de xangô</i> em Francisco Mignone.....	121
4.1.3 A tópica <i>canto de xangô</i> em Camargo Guarnieri.....	128
4.1.4 A tópica <i>canto de xangô</i> em Almeida Prado.....	130
4.1.5 A tópica <i>canto de xangô</i> na música popular: Tom Jobim.....	133
4.1.6 A tópica <i>canto de xangô</i> em Moacir Santos.....	141
4.1.7 A tópica <i>canto de xangô</i> em Baden Powell.....	144

4.2 A TÓPICA <i>BERIMBAU</i>	147
4.2.1 A tónica <i>berimbau</i> em Villa-Lobos.....	152
4.2.2 A tónica <i>berimbau</i> na música popular: Ary Barroso.....	163
4.2.3 A tónica <i>berimbau</i> em Baden Powell.....	164
4.2.4 A tónica <i>berimbau</i> em Gilberto Gil.....	165
4.2.5 A tradição da capoeira e do berimbau como tradições inventadas no Brasil.....	167
4.2.6 A tónica <i>berimbau</i> em Rodolfo Coelho de Souza: novos caminhos e novas possibilidades de representação.....	169
CONCLUSÕES.....	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	177

INTRODUÇÃO

O presente trabalho surgiu principalmente da minha vivência e experiência com a música popular que me fez ter maior contato com as influências da música africana na música brasileira. Meu professor de piano na Faculdade Cantareira (onde cursei o curso de bacharel em piano popular), Yaniel Matos, é um pianista e violoncelista cubano que despertou meu interesse pela música e pelos ritmos africanos (que também têm grande influência na música cubana). Assim sendo, fiz um trabalho de conclusão de curso sobre as origens da música cubana segundo o musicólogo Alejo Carpentier, sob orientação do Prof. Dr. Clóvis de André. A partir daí, resolvi aprofundar essa pesquisa, direcionando para a música brasileira (tanto “erudita” quanto “popular”), após conhecer o conceito de tópicos musicais e suas possibilidades de aplicação nas tradições musicais afro-brasileiras. A partir de conversas com o meu orientador, Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, minha pesquisa começou a se direcionar para a música da geração nacionalista-modernista, em especial do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, que foi um dos grandes marcos devido a utilização e representação de elementos afro-brasileiros dentro de suas obras.

As análises deste trabalho serão em obras de compositores do século XX (principalmente a partir do nacionalismo e modernismo musical brasileiro) associados com elementos das tradições afro-brasileiras, estilizando-as tanto no campo erudito como no popular. Os padrões aí encontrados nos ajudarão a delinear estratégias de representação de elementos da cultura afro-brasileira dentro da música brasileira. Esses padrões correspondem a um tipo de *tradição inventada*, ao assumir como “verdade” (ou como padrão) elementos da cultura africana que já não são como na origem, mas sim estilizados, recriados. Com isso, inventa-se uma tradição que ao longo do tempo se torna senso comum. Assim, esta pesquisa pretende analisar como os compositores fazem uso dessa estilização, e de que maneiras são feitas dentro de seus idioletos e de seus processos composicionais.

Antes das análises, porém, será feita uma introdução conceitual e teórica a respeito de certos aspectos que envolvem o tema do trabalho. Assim, para o conceito de “folclore” este estudo adotará como referência autores como Renato de Almeida (1974) e Mário de Andrade (1972). Para falar do “modernismo” e “nacionalismo” na música brasileira nossas principais referências são Mário de Andrade (1972), Bruno Kiefer (1981), José Wisnik (2004 [1983]) e Paulo de Tarso Salles (2005; 2012). Ainda dentro do conceito de nacionalismo utilizaremos o autor Renato Ortiz (2001) que discute questões em torno da construção do “nacional” na

cultura brasileira. Em seu livro *Cultura brasileira e identidade nacional* o autor trata assuntos também fundamentais para o desenvolvimento do presente trabalho, como sincretismo, raça, cultura e identidade nacional.

Outras bases conceituais serão trabalhos de Hermano Vianna (1995) e Carlos Sandroni (2001). Vianna trata assuntos como mestiçagem, música popular, samba, dentre outros muito pertinentes ao tema da presente pesquisa. Já o etnomusicólogo Carlos Sandroni desenvolve assuntos que discutem algumas características importantes da música brasileira em várias regiões do Brasil, bem como alguns aspectos teóricos-musicais de certa forma polêmicos como as questões da síncope e do *tresillo*. Sandroni e Vianna ainda trazem um grande exemplo de um dos principais títulos nacionais de brasilidade, o samba. Assim sendo, abriremos uma seção do trabalho para falar especificamente sobre o desenvolvimento do samba como um dos maiores exemplos da invenção de uma tradição na cultura brasileira. Além disso, José Wisnik e José Ramos Tinhorão também trazem estudos importantes acerca dos assuntos mencionados até aqui através das obras *O nacional e o popular na cultura brasileira* (WISNIK, 2004 [1983]), *História social da música popular brasileira* (TINHORÃO, 1998) e *As origens da canção urbana* (TINHORÃO, 1997).

Para falar de África e da cultura afro-brasileira, utilizarei como base Roger Bastide (1973), Pierre Verger (1997), Reginaldo Prandi (2005; 2001), Kabengele Munanga (2003), Arthur Ramos (2001), Thomas Skidmore (2012) e Marcos Branda Lacerda (2012; 2015). Estes autores trazem muitas informações importantes sobre a presença da cultura africana no Brasil desde o seu descobrimento, bem como pensamentos, reflexões e pesquisas sobre os pensamentos acerca de raça, identidade nacional e cultura. Tais conceitos são muito importantes pois se relacionam diretamente com o tema da presente pesquisa, e estão sempre presentes no que tange a formação e construção da cultura brasileira. Além disso, precisamos sempre considerar os vários fluxos que permeiam esses conceitos (raça, identidade nacional e cultura), bem como o caminho percorrido pelos intelectuais e pesquisas nesse sentido. Por esta razão abriremos também uma seção do trabalho para fazermos um mapeamento sobre as correntes de pensamento que envolvem tais assuntos. Nesse sentido, os livros de Thomas Skidmore (2012) e Renato Ortiz (2006) ofereceram um grande material de apoio para essas discussões.

José Ramos Tinhorão e Muniz Sodré também nos trazem informações importantes sobre os elementos da cultura afro-brasileira presentes no Brasil. Em estudos como *Os sons dos negros no Brasil* (TINHORÃO, 2012), *Música popular de índios, negros e mestiços* (TINHORÃO, 1975), e *A verdade seduzida por um Conceito de Cultura no Brasil* (SODRÉ,

1983), coletamos muitas informações como as origens e formação da sociedade brasileira e a inserção das organizações da cultura africana dentro da cultura brasileira.

A intenção de traçar um panorama de algumas das influências africanas no Brasil é demonstrar como tal cultura é grandemente presente no país como parte formadora da cultura nacional. Assim deseja-se demonstrar também, através das análises, como os elementos da cultura afro-brasileira podem ser representados dentro da música brasileira, de forma estilizada e reinventada através de uma visão particular do compositor, por vezes enraizada dentro de uma visão de toda a cultura brasileira, praticamente inventando uma tradição, e/ou normatizando-a. Este trabalho não tratará, portanto, de estudar os elementos da cultura afro-brasileira a partir de uma abordagem etnográfica, já que isto demandaria um extenso trabalho e pesquisa voltado especificamente para isso, e já que muitos trabalhos neste sentido já foram e estão sendo, inclusive, realizados. A presente pesquisa tratará, no entanto, do estudo das representações de tal cultura dentro da música brasileira, analisando, através das tópicas musicais, como cada compositor brasileiro tratou de fazer estas representações (e estilizações) como uma das ferramentas de construção de um discurso musical dentro de seus processos composicionais.

Para estudar o conceito de tópicas musicais as referências aqui adotadas vêm de autores como Leonard Ratner (1980), Kofi Agawu (1991; 2009), Robert Hatten (1994; 2004), Raymond Monelle (2006), Nicholas McKay (2007), Marta Grabocz (2009) e Danuta Mirka (2014). Quanto a estudos sobre tópicas na música brasileira, utilizaremos autores como Marcelo Cazarré (2001), Acácio Piedade (2009; 2011; 2013), Rodolfo Coelho de Souza (2010), Paulo de Tarso Salles (2013a; 2013b), Diósnio Machado Neto (2012; 2015), Daniel Zanella dos Santos (2015), dentre outros.

Kofi Agawu é um dos principais autores utilizados neste trabalho para falarmos de tópicas musicais pois suas definições e propostas para a análise de tópicas traduzem e resumem de forma concisa e precisa a metodologia usada para tal análise, também aplicada no presente trabalho. Além disso, Agawu traz uma proposta em que a música é analisada como um discurso e as tópicas musicais são analisadas como signos que também ajudam a construir parte dessa narrativa. O autor ainda defende a ideia de que a utilização de tópicas idênticas ou similares dentro de uma obra ou entre diferentes obras pode fornecer uma visão sobre a estratégia de uma obra ou sobre um trabalho maior acerca de um estilo. Além disso, propõe também a associação do conceito de tópica com o de signo expressivo, enquadrando a tópica no campo da semiótica musical. Neste campo, Robert Hatten e Raymond Monelle também consolidaram e expandiram ainda mais a teoria das tópicas. Monelle amarrou todos

esses conceitos, defendendo que a tópica é essencialmente um símbolo, com suas características icônicas ou indiciais regidas por uma convenção ou regra: aí está, portanto, uma importante definição do conceito de tópica para o presente trabalho.

Para falar sobre o conceito de tradição inventada utilizaremos como base Eric Hobsbawm (1917-2012). O autor fala inicialmente sobre como a tradição em que se baseia o nacionalismo foi inventada, aplicando tal conceito principalmente à invenção das tradições britânicas. Ainda expandindo esse conceito, consultamos o trabalho de Benedict Anderson (2008), discutindo sobre os contextos nos quais comunidades humanas produzem manifestações artísticas particulares. O conceito de tradição inventada é uma das chaves para o presente trabalho pois, conectando-o ao conceito de tópicos musicais, poderemos chegar à conclusões esclarecedoras. Quando trabalhamos com a análise de tópicos musicais muitas pessoas se questionam se as tópicos podem ser apenas cópias ou citações de um elemento original. A correlação entre os dois conceitos ajudará, então, a compreender como as tópicos são figuras de representação dentro da música, feitas através de visões estilizadas, inventadas, e comumente aceitas de uma certa característica, capazes também de produzir significados. Assim, também, será possível verificar como a invenção de tradições através das tópicos musicais construiu todo um legado de utilizações e representações dentro da música brasileira, bem como o senso de brasilidade.

Sobre a terminologia utilizada adotarei, no presente trabalho, a palavra *tópica* (e não *tópico*) por ser um termo já decorrente e utilizado por vários pesquisadores brasileiros como Acácio Piedade, Marcelo Cazarré e Paulo de Tarso Salles, e por diferenciar da palavra *tópico* que tem uma utilização mais ampla e genérica na língua portuguesa.

O principal objetivo deste trabalho é, portanto, (e levando em conta que este tema não foi suficientemente estudado e aplicado para a música brasileira), levantar o estado da questão, entendendo os principais conceitos e estudos no campo de estudos das tópicos musicais e aplicando-os ao objeto de estudo deste trabalho. Além disso, deseja-se também desenvolver análises e estudos preliminares sobre tópicos afro-brasileiras que possam servir de bases para pesquisas futuras. Com essas análises e estudos deseja-se exemplificar e substanciar as informações recolhidas nos primeiros capítulos do trabalho, confrontando, então, teorias, opiniões (escuta) e partitura, além de conectar as análises musicais aos contextos em que estão inseridas. Mais do que isso, será possível também descobrir como podemos abrir novas possibilidades interpretativas ao descobrir e analisar tópicos musicais dentro de obras tanto da música erudita quanto da música popular, possibilitando novas escolhas e novos caminhos.

Para concluir esta introdução reforço que esta pesquisa não tem a intenção de trazer um estudo etnográfico da África, e nem desvendar elementos originais da cultura e da música africana dentro da música brasileira (já que muitos estudos nesta área já foram e ainda estão sendo feitos, e necessitam de grande aprofundamento e direcionalidade), mas sim analisar e demonstrar como compositores brasileiros como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Almeida Prado, dentre outros, e mesmo compositores da música popular como Tom Jobim, Baden Powell, Moacir Santos e Gilberto Gil começaram a representar, através de símbolos, “tradições inventadas” afro-brasileiras dentro de suas composições, através de uma visão já estilizada e recriada dessas características.

CAPITULO 1- CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA: O NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL E A CRIAÇÃO DA CULTURA NACIONAL

Diversos compositores brasileiros começaram, principalmente a partir do modernismo e do nacionalismo musical, a inserir símbolos em suas músicas que são comuns à cultura brasileira. Um dos principais compositores dentro desse pensamento foi Heitor Villa-Lobos, já que dentro de suas obras podemos localizar e analisar diversas tópicas e padrões comuns à cultura brasileira. Assim, também, a partir da geração modernista-nacionalista muitos compositores brasileiros se apropriaram de diversas formas de representação reconhecendo nelas, mesmo que inconscientemente (no sentido de já ser algo comum), elementos que discorrem sobre um senso do que é brasileiro, e da noção de *brasilidade*¹. Através dessa noção de brasilidade podemos perceber nossas diferenças, nossas particularidades, nossa essência, mesmo que estas características particulares tenham sido difundidas e firmadas através de uma tradição que se inventou para um propósito. Cabe-nos aqui pesquisar e analisar como se dão essas representações e símbolos dentro da música brasileira, e como foram desenvolvidos os procedimentos musicais que trouxeram o que podemos chamar de “brasilidade”.

Dizer, porém, que “somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos identificamos” (ORTIZ, 2006, p.7). Já é senso comum o fato de que a música brasileira possui forte influência da cultura africana (trazida junto com os escravos), apropriando-se assim de vários aspectos dela. Essa apropriação acontece praticamente criando uma tradição de utilizações e estilizações dos aspectos dessa cultura e dessa música no Brasil. Paulo de Tarso Salles explica que “a cultura brasileira está cheia de hibridismo², resultante do ato simbólico de “devoração” de culturas estrangeiras como meio de assimilação. Na música de Villa-Lobos, [por exemplo], isso foi a estratégia utilizada para desenvolver o seu próprio senso de estilo e linguagem” (SALLES, 2013b, p. 7). Entendemos que o hibridismo, na música brasileira, ocorre em vários níveis e através de várias confluências, sendo uma delas a fusão da cultura africana com a cultura brasileira, trazendo o que chamamos de cultura afro-

¹ Segundo o dicionário on-line Michaelis (1998-2009), entende-se por brasilidade a “qualidade ou condição do que ou de quem é brasileiro; brasileirismo, brasilianismo”. Assumimos, portanto, como brasilidade, as características peculiares e individualizadoras, identitárias, do que é brasileiro.

² Nestor Garcia Canclini (2011) é um dos pioneiros a pensar os conceitos de hibridismo cultural e culturas híbridas na América Latina.

brasileira³. Considerando, então, que um dos grandes elementos utilizados na formação dessa noção de brasilidade foi a cultura afro-brasileira, o presente trabalho analisará, através das tópicas musicais, a presença da representação de elementos da cultura afro-brasileira dentro da música de concerto e também da música popular brasileira. Entendemos, portanto, que o próprio termo *afro-brasileiro* já diz respeito à criação de uma tradição no que se refere a uma apropriação que estiliza e ressignifica, trazendo uma normatização espontânea feita através do coletivo de um senso comum dentro de um meio, de um cotidiano, de um dia-a-dia.

³ Sabemos que, apesar da escolha da utilização do termo *afro-brasileiro* no presente trabalho, há pesquisadores como Arthur Ramos (1940) que utilizam o termo *negro brasileiro*. Apesar disso, a presente escolha se dá pelo fato do termo *afro-brasileiro* ser consensual e usual no meio acadêmico e científico brasileiro. A exemplo disso, o Departamento de Antropologia da FFLCH (USP) possui atualmente uma linha de pesquisa com o nome "Antropologia das Populações Afro-Brasileiras e Africanas".

1.1 A música brasileira no séc. XX: o nacionalismo musical e a “invenção do Brasil”

A fim de começarmos a introduzir a questão da invenção de tradições, podemos citar o musicólogo brasileiro Thiago de Oliveira Pinto que traz um artigo (OLIVEIRA PINTO, 1996) onde analisa as influências e possíveis conexões do berimbau angolano com o berimbau brasileiro tocado no recôncavo baiano. Tal análise foi feita através de um estudo de campo proposto pelo autor (falaremos mais especificamente sobre tais análises dentro do capítulo sobre a tópica *berimbau*). Antes disso, porém, é preciso ressaltar que o musicólogo explica que não precisam haver comparações e buscas de conexões diretas de elementos da cultura africana com a chamada cultura *afro-brasileira*. Esta já foi *reinventada*, recriada de acordo com as realidades do cotidiano brasileiro, de novas influências, novas hibridações e novas necessidades. O autor explica, porém, que o Brasil estabeleceu práticas de rotulagem e associações diretas com a cultura africana como uma

estratégia eficiente para a manutenção da identidade cultural e da sobrevivência. Este processo não deve ser entendido em termos de manutenção de traços africanos puros. As manifestações afro-brasileiras adotaram novos elementos que foram assumidos e remodelados, tornando-se assim verdadeiras expressões brasileiras. É a ideia da existência de um nível mais profundo de princípios organizacionais que relacionam os "africanismos" conceituais no Brasil com culturas africanas específicas. Os materiais que contribuíram e ainda contribuem para o desenvolvimento da música afro-brasileira e suas manifestações conectadas em geral são múltiplos e – isso parece importante – não são apenas africanos (OLIVEIRA PINTO, 1996, p. 28, tradução nossa).

É preciso discorrermos sobre isso logo no início do presente trabalho já que, ao falarmos de tópicos musicais e tradições afro-brasileiras, muitas pessoas se questionam sobre as análises de tópicos afro-brasileiras precisarem buscar as conexões diretas e específicas com as tradições afro-brasileiras (ou mesma africanas) às quais se referem. Isto não é necessário em tal análise, já que esta não é um estudo etnográfico de especificidades e conexões, mas sim um estudo de representações e criações de padrões dentro da música, bem como uma análise de como foram criados esses padrões e inventadas essas “tradições”, considerando a percepção, visão, e os traços composicionais de cada compositor dentro de um determinado contexto cultural. Assim, também, o berimbau tocado aqui já não é o mesmo berimbau tocado na África, como mostraremos mais adiante, já que “cada lugar tem o seu jeito” (OLIVEIRA PINTO, 1996, p. 26), suas influências, suas recriações. Nesse sentido, repito, quando a cultura

africana se funde com a brasileira, já estamos falando da invenção de uma tradição no que diz respeito à criação e normatização do que é e do que significa a cultura *afro-brasileira*.

Para começarmos o assunto é necessário também discorrermos um pouco a respeito das origens da utilização (e representação) de elementos afro-brasileiros dentro da música brasileira de concerto, bem como onde essa utilização ganhou maior notoriedade e força: a partir do nacionalismo⁴ musical e de compositores como Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, dentre outros. Além disso, temos a forte presença desses elementos também na música popular, onde os compositores vivenciam o contato direto com tais elementos. A utilização e divulgação de materiais folclóricos (ou “folclorizados”, como discutiremos mais adiante) no Brasil foi também uma das ferramentas usadas para encontrar uma brasilidade e reforçar o nacionalismo em detrimento da cultura estrangeira que desde a época do colonialismo era imposta do Brasil. Arnaldo Contier explica que Mário de Andrade, um dos grandes nomes do nacionalismo musical no Brasil, “defendia a pesquisa do folclore como a principal fonte temática e técnica do compositor erudito preocupado com a criação de uma música nacionalista e brasileira durante as décadas de 1920 e 30” (CONTIER, 1994, p. 33)

Sabemos que antes disso, porém, Carlos Gomes (1836-1896) já havia dado um primeiros passos em direção ao nacionalismo musical quando escreveu, em 1857, a obra *Cayumba*, que é uma dança de negros inspirada em fontes populares e, em 1870, a ópera *O Guarani* (que dava papel de grande destaque para os índios brasileiros, representados agora dentro da música de concerto). Além disso, em 1869 Brasília Itiberê da Cunha (1848-1913) compôs *A Sertaneja*, inspirada em motivos populares do tema folclórico "*Balaio, meu bem, Balaio*". Depois de Brasília Itiberê, Alexandre Levy aproveitou o tema de *Balaio* em *Suíte Bresilienne*, Alberto Nepomuceno na peça para piano *A Brasileira* (sem data de composição) e no Prelúdio de *O Garatuja* (1904), e Francisco Braga em *Variações sobre um tema popular*. Em 1923 Luciano Gallet retomou a própria peça *A sertaneja*, transformando-a na *Rapsódia Sertaneja*.

⁴ O nacionalismo surgiu como uma ideologia da revolução francesa que contrariava o domínio imperialista político e cultural do cristianismo católico que se apoiava nos nobres feudais. No decorrer da história, principalmente dentro da Europa, podemos observar vários tipos de nacionalismo. Nas Américas, o nacionalismo ressurgiu como uma ideologia anti-colonial de valorização da nação. Skidmore explica que sentimentos antiportugueses já haviam aparecido repetidamente na história brasileira, assim como também aconteceu em todas as outras colônias do Novo Mundo em relação às suas metrópoles. No Brasil, porém, a independência em 1822 despertou (em relação a Portugal) sentimentos e ânimos nacionalistas que se espalharam pela nação (SKIDMORE, 2012, p. 136).

O próprio Villa-Lobos considerava Brasília Itiberê, juntamente com Nepomuceno e Alexandre Levy, um dos pontos de partida do nacionalismo brasileiro (BORÉM; JÚNIOR, 2008, s.p.), mas segundo Borém e Júnior, Villa-Lobos seguia uma brasilidade muito mais engajada e sistemática, típica do século XX. Segundo Salles, foi ainda em Villa-Lobos que a música nacionalista de caráter popular encontrou sua melhor expressão (SALLES, 2005, p. 183). Além de Villa, os compositores da geração nacionalista deram também um importante passo no sentido de utilizar temas nacionais de forma mais difundida e explícita (assim como elementos populares dentro da música de concerto) para o propósito de criação da cultura nacional, servindo então de modelo inclusive para futuras utilizações por outros compositores, obras e gerações.

Veremos que, ao utilizar símbolos de um senso comum e estabelecer padrões dentro de suas composições, os compositores fizeram com que esse uso contribuísse para modelar nossa visão (ou mais precisamente nossa audição) para o que é brasileiro. Um exemplo desta utilização está na canção *Xangô* de Villa-Lobos (que inclusive analisaremos de forma mais aprofundada mais a frente neste trabalho). Wright explica que a canção *Xangô* foi muito importante na obra de Villa-Lobos pois representou uma das primeiras manifestações do compositor em direção a uma liberação da arte pelo folclore (WRIGHT, 1992, p.35 apud MARUN, 2010, p.35). Falar de *liberação da arte pelo folclore* é muito importante pois explica um pouco sobre o acordar que o modernismo e o nacionalismo musical trouxeram para música brasileira no sentido de partir à busca de elementos de suas raízes (e dentre eles o afro-brasileirismo e elementos folclóricos, diga-se, folclorizados), a fim de formar o caráter nacional brasileiro. Como essa canção é datada de 1919 (um pouco antes da semana de arte moderna de 1922), vemos em Villa-Lobos, já nesta época, o desejo e ímpeto pela criação de uma linguagem nacional. Bruno Kiefer fala inclusive sobre o “esforço de auto-afirmação nacional” (KIEFER, 1981, p.49) exercido por Villa já nesse período pré semana de 22.

Ortiz diz que “se o modernismo é considerado por muitos como um ponto de referência, é porque este movimento cultural trouxe consigo uma consciência histórica que até então se encontrava de maneira esparsa na sociedade” (ORTIZ 2006, p. 40). Salles (2005) traz uma importante análise sobre o modernismo musical brasileiro, explicando que este passou basicamente por três momentos principais:

- 1º – Veio com a Semana de Arte Moderna em 1922. O modelo romântico-impressionista das tradições européias foi então substituído pela música nacionalista de caráter popular. Foi aí que Mário de Andrade e Camargo Guarnieri constituíram

sua escola com base em uma linguagem neoclássica de influências de Hindemith e Stravinsky, e buscando também um caráter musical brasileiro.

- 2º – Foi representado por Hans Joachim Koellreuter através do manifesto *Música Viva* e compositores como Guerra-Peixe e Claudio Santoro. Nesse período, pela primeira vez, tentou-se desenvolver no país a aplicação sistemática das técnicas dodecafônicas. Guerra-Peixe, por exemplo, buscou integrar técnicas dodecafônicas às suas pesquisas sobre folclore.
- 3º – Ocorreu durante os anos 60 quando os integrantes do Grupo Música Nova (Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira e Damiano Cozzella) buscaram romper com os ditames nacionalistas, experimentando a música aleatória, microtonal, concreta, gestual (teatro musical), e utilizando também novas formas de grafia musical (SALLES, 2005, p. 183).

Assim, portanto, os compositores brasileiros modernistas-nacionalistas como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri, dentre outros, tiveram forte ligação com o popular, e para os devidos propósitos utilizaram materiais folclóricos em suas composições. Este uso marcou um perfil nacionalista na música desses compositores que homenageavam as raízes rústicas da música brasileira. Vindo de encontro a isto, as massas urbanas nas cidades, segundo Wisnik, provocaram estranhamento e desconforto por se distanciarem da música tradicionalmente rural. Era necessário que essas raízes folclóricas brasileiras fossem cuidadosamente separadas da influência do urbanismo e das cidades que podiam trazer influência estrangeira e degradação popularesca a elas (WISNIK, 2004 [1983], p.131).

Sintomática e sintaticamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: *re/negar a cultura popular emergente, [...] e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação* (WISNIK, 2004 [1983], p. 133).

Isso demonstra que o modernismo musical brasileiro passou a “escolher” a música rural e regional como fonte do que era verdadeiramente nacionalista, em detrimento do que se fazia nos espaços urbanos das cidades.

Além disso, Martinez reflete acerca de todo esse quadro musical através de mais um aspecto. O autor explica que a música brasileira da primeira metade do século XX não foi marcada por uma noção de autenticidade (que por vezes buscamos nas análises através da procura de elementos originais). Ao contrário disso, essa música visava a absorção do

elemento popular dentro da linguagem tonal europeia (representada pela música de concerto), e isso só foi possível através da adaptação e representações de elementos que já não eram mais autênticos nem originais, mas sim estilizados e adaptados a um novo contexto. O autor complementa dizendo que é difícil é entender, porém, que “paradoxalmente, o objetivo era a renovação da música erudita brasileira pela recusa a um modelo eurocêntrico, adotado pelos compositores brasileiros sem qualquer questionamento até o século XIX” (MARTINEZ, 2006, p.121-122). Toda essa renovação aconteceria, então, através de uma prática de indicialidade que se referisse às formas populares, e assim não seria necessário o abandono do tonalismo e das formas clássicas. Essa explicação dada por Martinez reforça a idéia de que o referencialismo adotado na música brasileira não se refere a elementos originais, mas sim a representações já recriados e adaptados. Todo esse cenário desponta um processo que foi necessário na construção da cultura nacional que conhecemos hoje, um processo que, como já dissemos, inventou a noção de brasilidade e firmou elementos nacionais que o Brasil ainda não havia criado e normatizado para chamar de seus.

1.2 Folclorismo e tópicas afro-brasileiras

“O mundo em que, nas terras da cana de Pernambuco, vive e sonha um pobre. [...] Recusando-nos de uma perspectiva metropolitana e letrada, a pensá-lo como produtor de cultura, acostumamo-nos, com toda a carga de menosprezo que isso acarreta, a ver sua arte e suas criações simplesmente como folclore”
(RIBEIRO; MONTES, 1998, p. 85)

Falamos há pouco sobre o modernismo e o nacionalismo musical e a utilização de materiais populares e folclóricos (bem como suas respectivas representações) como uma das ferramentas para a construção da identidade nacional e da noção de brasilidade. Temos, no entanto, dois assuntos delicados neste trabalho: falar sobre identidade nacional (como trataremos de forma mais detalhada no capítulo 2.1 deste trabalho), e sobre a utilização do termo folclore que implica, como discutiremos adiante, no ato de folclorização (apesar da folclorização de elementos culturais ser também utilizada como ferramenta para a invenção de tradições e para a criação e construção da cultura nacional). Passarei por algumas definições desses conceitos a título de informação e contextualização histórica (já que esses dois assuntos sempre permeiam o que se refere às tópicas afro-brasileiras), mostrando principalmente como o folclorismo e as tópicas musicais podem estar relacionados.

Renato de Almeida explica que o arqueólogo inglês William John Thoms lançou, em 1846, a palavra *folk-lore*, definida mais propriamente como um saber popular ou como o saber tradicional do povo (ALMEIDA, R., 1974, p.1). Historiadores perceberam, porém, que o folclore não era apenas um saber tradicional do povo que se refletia na literatura, mas que estendia-se também para outras práticas e manifestações. Assim, a palavra *Folklore* apareceu e aos poucos foi se espalhando pelo mundo e por várias áreas do conhecimento. Os irmãos alemães Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) foram, de acordo com Renato de Almeida, os verdadeiros fundadores da disciplina que Thoms denominou *folclore*. No decorrer da História essa disciplina vem, então, assumindo outras interpretações por diversas linhas de pensamento, como discutiremos no decorrer deste trabalho.

No Brasil, no início do século XX, ainda não existiam as escolas específicas para a formação de folcloristas, e enquanto isso Mário de Andrade e vários outros de seu tempo (como Renato de Almeida e o compositor e folclorista brasileiro Luciano Gallet) dedicaram-se a aprofundar as investigações folclóricas (inaugurando inclusive a pesquisa e análise do folclore musical no Brasil) e aos poucos delimitaram esse campo de pesquisa. Assim, Mário

de Andrade desenvolveu um projeto folclorista que visava delinear o caráter nacional brasileiro através de características que trariam a “parte mais significativa da história de um povo [...] presente nos elementos folclóricos” (BATISTA, 2015, p. 1-2). Para tanto, ele acreditava que existia uma memória coletiva presente nas lembranças, costumes e tradições do povo brasileiro, através de uma consciência comum de onde brotaria uma característica essencial do que é brasileiro.

Quando dirigiu a Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, Mário de Andrade organizou uma *Missão de Pesquisas Folclóricas* que percorreu o Nordeste documentando elementos da cultura popular. Essa foi uma das primeiras documentações sobre folclore realizadas no Brasil, e por isso ainda é considerada tão importante, sendo até hoje consultada por muitos pesquisadores. Os técnicos contratados para tal serviço percorreram alguns estados brasileiros e passaram cerca de uma semana no Maranhão em junho de 1938 (MUSEU AFRO-DIGITAL, 2016). O Centro Cultural São Paulo possui os originais dessa pesquisa idealizada por Mário de Andrade (e que recentemente foi disponibilizada também em DVD-ROM). Entre 1961 e 1976 circulou no Brasil a *Revista Brasileira de Folclore*, que era um periódico especializado no assunto, contendo artigos, bibliografias, informações gerais sobre o assunto, e festivais na área de folclore e cultura popular.

Através da pesquisa trazida por Renato de Almeida podemos entender que o desenvolvimento do estudo do folclore passeia por vários campos de interdisciplinaridades (como história, psicologia, etnografia, etc.). Dentro de tudo isso, ainda, a palavra que sempre aparece em torno do folclore é *coletividade* (através de definições como *saber popular*, ou o *saber tradicional do povo*, *cultura popular*, *tradições populares*, etc.). A *coletividade* nos traz um consenso de que, assim como o folclore é coletivo, e as tópicas também são o lugar o comum e o senso comum trazido pelo coletivo de um determinado contexto cultural, ambos os conceitos podem ser correlacionados. Além disso, os materiais utilizados pelos compositores quando analisamos as tópicas afro-brasileiras estão diretamente ligados ao folclore (ou à folclorização de elementos da cultura afro-brasileira).

Almeida ainda nos traz outras duas definições que aproximam o estudo de tópicas musicais e o folclore, dizendo que no estudo deste último encontramos “constâncias e modelos normativos, capazes de nos explicar sua sequência”, e ainda que alguns vislumbram no folclore um estudo cujo fim seria “revelar a alma coletiva dos povos” (ALMEIDA, R., 1974, p. 7). Temos aí novamente um dos conceitos que relaciona folclore e tópicas musicais: *coletividade*. Quando o autor também fala sobre o estudo de *constâncias* e *modelos*

normativos, temos mais uma vez uma relação entre os objetivos do estudo do folclore e alguns dos elementos que os estudos de tópicos musicais buscam analisar e interpretar.

Todos esses conceitos e definições referentes diretamente ao estudo de tópicos musicais serão esclarecidos e demonstrados de forma mais detalhada no decorrer deste trabalho, principalmente quando falarmos de forma mais aprofundada sobre a teoria das tópicos e suas respectivas aplicações às análises feitas na presente pesquisa. A partir daqui, porém, precisamos abrir um espaço para a discussão de outros possíveis significados relacionados à palavra folclore. O termo *folclore*, quando associado ao sistema de representações que se faz através dele, também pode estar ligado a um sentido pejorativo, trazendo uma certa carga depreciativa para elementos estilizados de uma cultura que, para os africanos (ou para os índios, dentre outras culturas) não é folclore, mas é a verdade, é o cotidiano e a vida diária. Extraímos uma visão folclorizante (e folclorizada, recriada) de elementos culturais presentes no Brasil e os reutilizamos, estilizando-os e representando-os já de uma forma reinventada. A partir daí, então, chamamos tais elementos de “folclóricos”. Nesse sentido, é preciso que sejamos cuidadosos na utilização desse termo, entendendo que as representações do folclore que hoje estudamos muitas vezes não são mais a cultura popular em si, nem suas tradições originais, mas sim representações estilizadas, adaptadas e colocadas dentro de outro contexto (para diversos fins e propósitos).

Ribeiro e Montes (1998) explicam por exemplo que, sobre as tradições de maracatu de baque solto nas terras de cana de Pernambuco, nos acostumamos a ver sua arte e suas criações apenas como folclore, mesmo com “toda a carga de menosprezo que isso acarreta” (RIBEIRO; MONTES, 1998, p. 85). Além disso, os autores acrescentam que “está longe da intenção dos folcloristas encontrar, “na ganga incerta das reconstituições históricas, a âncora segura dos ‘fatos’ fundadores” (RIBEIRO; MONTES, 1998, p. 81). Toda essa discussão é para que nos conscientizemos de que o que chamamos de folclore é algo já estilizado, e não mais os elementos originais. Uma reprodução ou uma representação de elementos ditos folclóricos sempre “perdem” em autenticidade e viram uma invenção, com uma visão folclorizada e portanto estilizada no sentido de ser recriada, e não mais o original. A cultura dos africanos presente no Brasil, por exemplo (e já que ela é um dos principais objetos de pesquisa neste trabalho), é algo natural e autêntico dentro do seu dia-a-dia, enquanto a chamamos de “folclore” brasileiro através de uma visão de elementos já modificados e adaptados de tal cultura. Por essas e muitas outras razões trocaremos, sempre que possível, no presente trabalho, o termo folclore por folclorismo.

Apesar de tudo isso a presente pesquisa pretende também demonstrar que o folclorismo, com toda sua coletividade e seu sistema de representações, recriações e invenções, foi uma ferramenta útil para que compositores brasileiros começassem a divulgar e padronizar os elementos que seriam chamados de tipicamente nacionais. Além disso, através de recursos analisados através das tópicas musicais, esses compositores puderam difundir nossas tradições inventadas e padronizadas através, também, da utilização desse “folclore já folclorizado” dentro da música brasileira. É assim, portanto, que podemos enxergar um lado positivo dessas representações, já que ao representar e trazer esse folclorismo brasileiro à tona, divulgando-o por vários meios (embora de forma estilizada), temos também a invenção e divulgação de uma tão buscada nacionalidade, bem como a criação de uma identidade (no caso do Brasil, de uma brasilidade) tão buscada na época do modernismo e do nacionalismo no Brasil. O projeto folclórico no Brasil, a semana de arte moderna, as representações e estilizações folclórico-musicais feitas dentro da música (sem também falar também de outras artes), abriram caminhos e serviram para que criássemos tradições que foram importantes naquele contexto em que o nacionalismo ganhava força.

Segundo Cascudo (2012, p. 304-305), folclore é a “cultura popular, tornada normativa pela tradição”. Assim inventou-se, normatizou-se e criou-se a cultura brasileira, refletindo os principais e mais conhecidos aspectos de tal cultura em futuras gerações e em toda a nossa visão acerca do que é nacional. Veremos mais adiante a força e veracidade dessa informação quando exemplificarmos e analisarmos a cultura afro-brasileira utilizada dentro da música brasileira através das tópicas musicais (como tradições inventadas), demonstrando novamente como as tópicas musicais afro-brasileiras e o folclorismo podem estar fortemente relacionados.

Assim, entendemos que o nacionalismo e a valorização do folclore foram necessários para que ocorressem alguns fatos muito importantes como a valorização, utilização e divulgação de elementos folclóricos (folclorizados) e populares dentro da música de concerto, fundindo erudito e popular, e tornando erudito o que era apenas folclórico e tradição oral. Isso fez com que a cultura africana no Brasil (neste caso já chamada de afro-brasileira) fosse valorizada e divulgada como um elemento tipicamente nacional, mesmo que já estilizada e “folclorizada”. Musicalmente falando, os compositores modernistas-nacionalistas não utilizaram, portanto, apenas citações ou cópias de melodias do folclore, mas sim ritmos, melodias, texturas, harmonias, dentre outros elementos, de forma folclorizada, inventando tradições.

Todo esse movimento trouxe à tona uma música que jamais voltaria a ser o que era antes, trouxe à tona uma identidade, algo para chamar de nosso. Assim, apesar da ideia folclorizante (e no caso deste trabalho do que é africano como folclórico no Brasil) poder ser, por vezes, terrível por incorporar representações falsas do tema em nossas cabeças e em nosso senso comum, foi uma ideia e uma invenção necessária. Rodrigues explica que, além de tudo isso, em todo esse contexto de nacionalismo e de “invenção de tradições” para um propósito,

a coleta de elementos do folclore e seu enquadramento em moldes aceitáveis pela música de concerto não é mera coincidência. No balanço geral, perde-se o folclore, mas a música passa a ter uma chance (remota) de ser aceita por sociedades altamente desenvolvidas, leia-se, o hemisfério norte ocidental (RODRIGUES, 2017, p. 40).

Assim também esse processo nos trouxe, através da mistura e utilização de elementos estilizados e reinventados, nossa tradição: a invenção, normatização e “aceitação” da nossa tradição.

CAPITULO 2- A CULTURA AFRO-BRASILEIRA E SUAS REPRESENTAÇÕES: A INVENÇÃO DE TRADIÇÕES

Salles explica que a presença do elemento africano na música brasileira é o “aspecto mais enfatizado pelos teóricos do nacionalismo, principalmente pela rítmica” (SALLES, 2005, p.203). Assim, unindo o interesse da pesquisa e da busca de elementos da identidade nacional brasileira, e considerando a música e a cultura africana como parte formadora e intrínseca dessa identidade e dessa “brasilidade”, foram escolhidas, para este trabalho, obras de compositores brasileiros com potencial influência da cultura e da música afro-brasileira. Como já dito, obras dos compositores modernistas-nacionalistas como Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, dentre outros, são um ponto de partida para este trabalho pois mostram, de forma mais conclusiva e consolidada, a utilização e representação de elementos folclóricos e populares, e dentre eles os elementos afro-brasileiros, em suas obras. Antes deles temos também o exemplo do compositor Lorenzo Fernandes que compôs obras como *Batuque* e *Jongo* em que a percussão é colocada em primeiro plano, valorizando as influências africanas. Outros compositores influenciados pela cultura e música africana em suas obras são Francisco Mignone, Heckel Tavares, Theodoro Nogueira, Frutuoso Viana, Pêrsio Moreira da Rocha, dentre muitos outros (que inclusive analisaremos no presente trabalho). Isso demonstra como a música brasileira é repleta de influências e representações de tal cultura. A exemplo dessa influência Priscila Paes também traz em sua tese uma relação com quarenta obras de Francisco Mignone que utilizaram elementos afro-brasileiros (PAES, 1989, p. 72-75).

Segundo Adolfo (2008, p. 209) “o êxodo forçado dos africanos pelos europeus a partir do século XV provocou profundas mudanças culturais e raciais no continente americano durante os séculos de escravidão”. Por esses motivos e os já citados anteriormente, antes de começar as análises propriamente ditas, considero importante fazer aqui um panorama da formação da sociedade no Brasil e da problemática que envolve o fluxo de pensamentos, teorias e terminologias (como identidade nacional, raça e cultura) que percorrem e permeiam os estudos no Brasil até os dias de hoje, principalmente no que envolve o tema desse trabalho, que é a cultura afro-brasileira.

2.1 Identidade nacional, raça e cultura: um mapeamento do fluxo de conceitos e terminologias

Muniz Sodré explica que a sociedade brasileira se formou no início do século de XVI, agrupando elementos americanos (indígenas), europeus (colonizadores portugueses) e africanos (escravos negros, trazidos principalmente da Costa Ocidental da África) (SODRÉ, 1983, p.120). A presença da cultura africana e afro-brasileira na cultura brasileira é, porém, problematizável de várias formas, inclusive no que diz respeito a construção da identidade nacional. Renato Ortiz (2006) aborda o assunto de várias maneiras trazendo um estudo onde explica que a cultura africana dentro da cultura brasileira teve diversas formas de ser representada tanto positiva quanto negativamente (trazendo também um panorama histórico dessas representações). O autor ainda explica que hoje existe uma ideologia de miscigenação democrática, e que isso é um produto recente na história brasileira já que, até a abolição da escravatura, o negro não existia enquanto cidadão, nem tampouco existia no plano literário. Em *Guarani*, por exemplo, um romance de 1857 do escritor brasileiro José de Alencar, os fundamentos da brasilidade são tratados de forma restritiva, pois a obra se ocupa da fusão do índio com o branco, deixando de lado o negro (que naquele momento era identificado e associado apenas à força de trabalho) (ORTIZ, 2006, p. 37).

Historicamente falando, em 1865 o Brasil constituía uma anomalia política nas Américas já que ainda era um Império com uma monarquia hereditária. Além disso, era também uma anomalia social e econômica já que possuía uma economia essencialmente agrícola que ainda tolerava a escravidão tanto nas lavouras de cana-de-açúcar no Norte quanto nos novos cafezais no Sul (isso tudo acontecia apesar do fim do tráfico negreiro em 1850). Nessa época, depois que os Estados Unidos aboliram a escravidão em 1865, Brasil, Porto Rico e Cuba eram os únicos territórios que ainda a possuíam.

Em 1824 a Constituição havia reorganizado a Igreja Católica, dando-lhe o cargo de religião oficial do Brasil e entregando, conseqüentemente, a educação primária e secundária a ela. Além disso, os que não fossem católicos não podiam ser eleitos para o Parlamento nem tampouco realizar cultos ou dar a seu local de reuniões religiosas o aspecto de um templo. Apesar de tudo isso, a igreja não era, porém, um centro de pensamento vigoroso nas questões sociais e políticas, já que a base da filosofia e das questões políticas e sociais que prevaleciam no Império até 1865 eram ideais importados da França. Para completar esse quadro, D. Pedro II se situava em uma sociedade hierárquica baseada na escravidão, e o próprio imperador e seus ministros ordenavam que a polícia e o exército caçassem escravos fugidos e devolvessem

aos seus senhores, às vezes até mesmo para serem torturados ou mutilados (SKIDMORE, 2012, p. 37-39).

Apesar de tudo isso e de toda a circunstância, D. Pedro II, segundo e último Imperador do Império do Brasil durante 1831 até 1889, era mais esclarecido, liberal e tolerante quanto a questões sociais do que a maior parte da velha elite política. Isso não evitou, porém, que ele se tornasse um

conveniente bode expiatório para os críticos liberais, porque era mais fácil atacar a pessoa do imperador que a tradição do pensamento político [...] entre partidos [que] deixara a geração mais jovem sem uma justificativa clara para a anomalia que era uma monarquia agrária, católica e escravista (SKIDMORE, 2012, p. 40).

Nos anos que seguiram a independência de Portugal em 1822 os escritores brasileiros acreditaram que o caminho era glorificar as belezas naturais brasileiras, e que isso iria ajudar a articular uma consciência nacional independente. Foi assim que o indianismo também virou moda entre a literatura brasileira e os círculos intelectuais da elite, tornando-se também como um símbolo do romantismo literário no Brasil. O protótipo literário do índio não tinha, porém, muita conexão com seu papel real na história brasileira. Vale lembrar que, nesse mesmo momento, o negro estava presente na literatura romântica brasileira de forma a simbolizar o escravo heróico e sofredor, ou a bela mulata. No começo de 1870, então, Silvio Romero e Tobias Barreto lançam uma forte campanha contra o indianismo.

Skidmore explica que até o fim da escravatura (1888) a maior parte da elite brasileira, na verdade, quase nem dava atenção para o problema da raça em si, ou para o desenvolvimento e relações entre características raciais e como isso se refletiria no futuro do país. Pelo contrário, o assunto prioritário era acerca de reformas institucionais e da legislação, e não havia uma preocupação quanto aos problemas e fenômenos sociais. As questões de raça estavam, ao mesmo tempo, sendo abertamente debatidas na Europa, e é preciso dizer que os europeus deixavam bem claras suas preocupações em relação à influência africana no continente brasileiro. Os brasileiros, então, liam esses autores europeus sem peso crítico, chegando a imitar e difundir tais pensamentos (que no geral eram conduzidos pelos determinismos sociais e climáticos), permitindo inclusive que os modelos de organização política e social estabelecidos no Brasil viessem do exterior (SKIDMORE, 2012, p. 30-32).

Num contexto em que surgem então os teóricos abolicionistas, podemos destacar Joaquim Nabuco, que despontou na vida pública do Brasil como o principal deles. Dentre outros trabalhos, Nabuco redigiu, em 1980, um dos primeiros manifestos publicados pela

Sociedade Contra a Escravidão, que havia sido fundada recentemente no Brasil. O escritor argumentava que o Brasil nunca poderia progredir até que eliminasse a escravidão. Skidmore também explica que os abolicionistas brasileiros sempre deveram muito à opinião pública, já que o tráfico de escravos só chegou ao fim depois de três décadas de pressão dos ingleses. Em 1880, por exemplo, Nabuco pediu ao então ministro Americano, Henry Hilliard, que desse uma opinião sobre o que pensava a respeito da escravidão no Brasil. O ministro respondeu defendendo prontamente o fim da escravatura. Foi também por causa do apelo dos intelectuais franceses, em 1866, que o governo brasileiro firmou seu primeiro compromisso com a abolição da escravatura. Entendemos, portanto, que a pressão e censura estrangeira ao Brasil fizeram com que o país tomasse iniciativas nesse sentido.

Sobre raça, no entanto, os abolicionistas conheciam as teorias racistas que vinham da América do Norte e da Europa. Teorias de determinismo racial vinham, por exemplo, da América do Norte onde a separação de raças entre “superiores” e “inferiores” já era um sistema consolidado e institucionalizado. O problema é que, no Brasil, a miscigenação já havia chegado até às famílias mais antigas, fruto de uma sociedade multiracial que predominava há muito tempo. Seria viável então, nesse momento, uma rígida segregação birracial? Enquanto no Brasil a população negra foi, durante muito tempo, maior do que 50%, nos Estados Unidos nunca se aproximou de 50% do total. O problema da segregação seria, portanto, muito maior no Brasil do que já era na América do Norte. Autores europeus surgiam com força, visitavam o Brasil e divulgavam suas opiniões. Arthur de Gobineau, por exemplo, detestou o país, dizendo que o Brasil era um lugar culturalmente atrasado que apresentava riscos constantes, e que ainda por cima estava degenerado e “maculado pela miscigenação”, como um processo sem volta. Além disso, havia uma teoria de superioridade europeia que se espalhava cada vez mais e era pregada pelos intelectuais. Muitos ainda difundiam que foi a colonização pelos africanos escravizados que causou todos os males existentes no Brasil. Acreditavam que tal tipo híbrido e miscigenado presente no Brasil era deficiente em energia física e mental.

Embora fosse abolicionista, por exemplo, Nabuco deixava claro que seu objetivo era um país mais branco. Além de Nabuco, porém, a maioria dos abolicionistas brasileiros acreditava em um processo de evolução da humanidade em que o elemento branco prevaleceria sobre as outras raças. A influência dos pensamentos estrangeiros já havia se espalhado. Para contribuir em tal processo, os abolicionistas brasileiros estavam dispostos a promover a imigração europeia, entendendo que essa imigração poderia tanto contribuir para reduzir a carência de mão de obra (já que o trabalho escravo havia sido eliminado), quanto a

acelerar o processo de branqueamento no Brasil. Eles acreditavam nisso com tamanha força que sequer tinham alguma ressalva para falar abertamente sobre o assunto.

Renato Ortiz explica que os estudos sobre o negro começaram por Nina Rodrigues (na última década do século XIX), e que esses estudos também estavam sob inspiração de teorias raciológicas (ORTIZ, 2006, p. 36). Skidmore completa dizendo que Rodrigues foi o primeiro pesquisador brasileiro a estudar de modo sistemático a influência africana. Para tanto, Rodrigues tentou fazer uma catalogação minuciosa das origens precisas dos negros que vieram da África para o Brasil (como também dos seus principais grupos linguísticos) e a coleta de fotografias e objetos de arte brasileiros de origem africana. Isso fez com que seu trabalho científico se tornasse o mais prestigiado doutrinador racista de sua época. Nina defendia, no entanto, a superioridade da raça branca perante a raça negra, difundindo que o negro era o motivo do atraso e inferioridade do Brasil em relação a outras nações. Afirmava também que a inferioridade do africano tinha sido determinada além de qualquer dúvida científica que possa haver, e que os ex-escravos eram incapazes de uma conduta civilizada. Chegou a ir mais longe em suas teorias, declarando que a influência negra no Brasil era um dos principais fatores da inferioridade do país como povo, e temia a possibilidade de um Brasil dividido entre o Sul branco e o Norte mestiço (levando em consideração que o escritor preocupava-se em especial com o Norte do Brasil onde o processo de branqueamento não chegasse com êxito como chegou ao Sul através da imigração).

Ao mesmo tempo temos também Silvio Romero (1851-1914), intelectual brasileiro que escreveu sobre vários assuntos pertinentes à época, como mestiçagem e raça. Apesar de sua grande contribuição para a literatura brasileira, o autor trouxe muitas polêmicas quando, por exemplo, acreditou na desigualdade natural das raças, cabendo aos brancos o topo da hierarquia humana. É preciso lembrar e reforçar, como já estávamos dizendo, que a tese acerca da superioridade do homem branco foi amplamente aceita não apenas pela maioria dos intelectuais brasileiros, mas por quase todo o pensamento ocidental. O escritor acreditava que era necessário um “branqueamento” da população, para assim salva-lá da degeneração.

Skidmore explica que as teses de Silvio Romero sobre o assunto em questão foram formuladas basicamente entre 1869 e 1881, e sintetizadas em sua obra *História da literatura brasileira* (1888). Romero começou aceitando a ideia básica da hierarquia das raças e usava expressões como “escala etnográfica”, “raças superiores”, “raças inferiores”, dentre outras. Como outros intelectuais brasileiros, ele seguia e repetia discursos de teorias europeias acerca da inferioridade de índios e negros. Além disso, o autor já acreditava que o Brasil era o resultado de três vertentes: o europeu branco, o africano negro e o índio nativo. Dentro dessa

concepção, porém, Romero também acreditava que cabia aos brancos europeus (que tinham uma cultura mais desenvolvida) o papel histórico de tonificar o sangue e as ideias dos povos latinos, célticos e ibéricos. Ao mesmo tempo, os índios eram considerados os mais decaídos na escala etnográfica, e os africanos eram descritos como derrotados nessa mesma escala. Além disso, acreditava-se que mestiçagem tinha criado uma sub-raça no Brasil, fazendo com que não houvesse mais tipos raciais puros no país. Skidmore explica, porém, que Romero não tinha certeza se a mistura de raças tinha sido benéfica ou não para o Brasil, já que afirmava que a miscigenação estava no centro da história brasileira. Dessa forma, o que viria futuramente é que decidiria tais benefícios (ou não) em relação ao progresso do país. Enquanto a ciência europeia pregava a mistura de diferentes raças como a fonte da fraqueza e possível esterilidade, Romero considerava que isso provavelmente poderia não ser verdade, mas não tinha bases científicas para comprovar sua opinião. Para ele, a raça negra poderia contribuir, por exemplo, no sentido de ser forte e sobreviver às dificuldades do clima no Brasil. Para autor, “diante da difícil pergunta – a mistura de raças fora benéfica? – sua resposta variava” (SKIDMORE, 2012, p. 77).

Essa concepção começa a mudar, porém, quando Gilberto Freyre escreve a obra *Casa Grande e Senzala* (1933) e traz um caráter positivo ao mestiço (ao invés do caráter negativo que antes era pregado). O brasileiro passa então a ser definido como a combinação de traços de elementos africanos, indígenas e portugueses. Este era o mito das três raças, que se tornou senso comum no Brasil, celebrado em relações do cotidiano ou em grandes eventos como o carnaval e o futebol, e fazendo entender que o que era mestiço era símbolo do nacional (ORTIZ, 2006, p. 41). Com isso, a cultura brasileira passou a ser mestiçamente definida como algo a ser preservada como garantia de particularidade e especificidade diante de outras nações, e não pelo atraso do país em relação à Europa (definido e difundido pelos intelectuais brasileiros do final do século XIX) (VIANNA, 1995, p. 63-64). Olavo Bilac (1865-1918) também traçou o conceito das três raças no Brasil em seu soneto *Música brasileira*:

Tens, às vezes, o fogo soberano
Do amor: encerras na cadência, acesa
Em requiebras e encantos de impureza,
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Bárbara poracé, banzo africano,
E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, xiba e fado, cujos
Acordes são desejos e orfandades
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,
Lasciva dor, beijo de três saudades,
Flor amorosa de três raças tristes (BILAC, 2002 [1919])

Em síntese, Renato Ortiz descreve três momentos importantes nas tentativas de construção da identidade (ou das identidades) brasileira, sendo o primeiro o “pessimismo” de Nina Rodrigues, o segundo o “otimismo” de Gilberto Freyre, e o terceiro o projeto do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), criado na década de 1950 e extinto após o golpe militar de 64. O ISEB foi um projeto criado a partir das ideias de um nacionalismo anticolonialista, que propunha redefinir a problemática brasileira em termos de oposição ao colonialismo e tentava decifrar uma essência brasileira no país (ORTIZ, 2006, p. 128-130).

Vale lembrar que o mito das três raças trazido por Gilberto Freyre é citado aqui a fim de demonstrar o início do desenvolvimento da ideia de uma identidade brasileira em que o negro se fazia presente de forma positiva. Apesar de todas as problemáticas possíveis de serem discutidas em torno do mito das três raças, naquele momento em que surgiu ele possibilitou a todos se reconhecerem como nacionais (ORTIZ, 2006, p. 44). Os estudos identitários, porém, continuaram e se desenvolveram por vários caminhos. Em 1907 Capistrano de Abreu publicou a obra *Capítulos de história colonial* onde começou-se a substituir o conceito de raça pelo de cultura, refletindo então a mudança no pensamento antropológico que também aconteceu nos Estados Unidos e Europa entre 1900 e 1930. Além disso, Manuel Bonfim (1868-1932) e Alberto Torres (1865-1917) foram os pioneiros em rejeitar o quadro determinista racial e também as doutrinas de diferenças intrínsecas entre as raças, partindo então a analisar o relativo atraso do Brasil a partir de uma análise das causas históricas da situação. Skidmore explica que Bonfim reconhecia o atraso relativo da América Latina (inclusive o Brasil), mas via isso como o resultado de atitudes da época colonial, como a mentalidade de enriquecimento rápido, o conservadorismo político, a desorganização social, dentre outras (SKIDMORE, 2012, p. 173). Manuel Bonfim começou, então, a transformar o antirracismo que pregava em uma posição nacionalista, propondo que, além de ser cientificamente falso, o racismo era uma ferramenta estrangeira para desmoralizar e desarmar os povos latino-americanos. Através disso, o autor intencionava despertar esses povos para o perigo que era a perda do mínimo de nacionalidade que estavam pretendendo desenvolver, já

que a real inferioridade da América Latina estava em sua falta de instrução e educação que nunca foram prioridades.

Esse contexto nos faz entender que muitas vezes a suposta inferioridade étnica do brasileiro era na verdade uma explicação cômoda para mascarar os verdadeiros problemas como a educação (falta de ensino), nutrição deficiente, falta de higiene, etc. Isso se devia ao fato de não haver uma adaptação inteligente ao ambiente brasileiro, e isso poderia acontecer com qualquer tipo racial no Brasil. Esses dois autores (Manuel Bonfim e Alberto Torres), refutando as teorias racistas, tentavam explicar que a verdadeira natureza do problema brasileiro estava no fato de ser explorado, desde o início, por estrangeiros cujo tipo exploração levava ao quase esgotamento dos recursos naturais, demonstrando também um consequente descaso em relação à população natural (ao contrário do estrangeiros que sempre contaram com privilégios). Skidmore explica que Torres “repisou temas que estavam prestes a chamar a atenção da alite – antirracismo, nacionalismo econômico, reforma constitucional e a necessidade de soluções brasileiras em lugar de fórmulas estrangeiras” (SKIDMORE, 2012, p. 184).

Esses são, portanto, os princípios de como o conceito de *raça* começou a se dissolver e ser questionado. Kabengele Munanga traz um exemplo disso explicando que, no século XX, as pesquisas biológicas e científicas chegaram à conclusão de que dois indivíduos considerados pertencentes a uma mesma raça podem ter conteúdos genéticos totalmente diferentes e distantes, sendo que uma característica considerada marca de uma raça pode ser também encontrada em outra. Assim, os estudiosos dessa área do conhecimento concluíram que o conceito de raça não pode ser aplicado a uma realidade biológica, sendo portanto um conceito inoperante que tenta explicar a diversidade humana. “Ou seja, biológica e cientificamente, as raças não existem” (MUNANGA, 2003, s/p).

Munanga explica que quando a humanidade foi classificada em raças (o que trazia uma carga de hierarquização) isso desembocou numa teoria que ele classifica como “pseudo científica”. Essa teoria é definida pelo autor como raciologia, e ganhou muito espaço logo no início do século XX. Assim a raciologia tinha, apesar de se esconder sob uma classificação científica, uma carga e um conteúdo mais doutrinário do que científico, no sentido de ser usada para justificar a dominação racial que era exercida entre os humanos, podendo assim explicar suas diferenças e legitimar convenientemente suas ações. Aos poucos, porém, essa “doutrina científica” começou a perder seu espaço no meio dos intelectuais e acadêmicos, mas passou a se espalhar entre as populações ocidentais dominantes, logo depois sendo também recuperada pelas doutrinas nacionalistas como o nazismo com o intuito de legitimar e

justificar torturas e extermínios humanos durante a segunda guerra mundial. O conceito racial é, portanto, usado quando convêm, além de ser carregado de intenções ideológicas, fugindo assim de qualquer noção biológica para explicar suas ações. “É um conceito carregado de ideologia, pois como todas as ideologias, ele esconde uma coisa não proclamada: a relação de poder e de dominação. [...] O conteúdo dessas palavras é etno-semântico, político-ideológico e não biológico” (MUNANGA, 2003, s/p).

Atualmente, portanto, as novas correntes estão indo além das definições de diferenciação racial, e trazendo o conceito de diferenciação étnica e cultural. Em outras palavras, exploram e aceitam o conceito de que três etnias ou três culturas (com todas as suas multiplicidades e diversidades) se fundiram e formaram, por exemplo, a cultura brasileira (sem precisar ater-se aos conceitos de raça). Segundo Ortiz “a passagem do conceito de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço” (ORTIZ, 2006, p. 41). Além do termo cultura, muitas correntes utilizam também o termo etnia no lugar de raça. A respeito disso, Munanga explica que “o conteúdo da raça é morfo-biológico e o da etnia é sócio-cultural, histórico e psicológico” (MUNANGA, 2003, s/p). Assim, portanto, para Munanga, a substituição do conceito de raça pelo de etnia não muda o racismo, sendo o termo etnia apenas mais cômodo para a utilização de racistas e não-racistas. O autor explica que o racismo clássico sempre se alimentou de uma noção de raça enquanto o racismo novo procura uma noção de etnia que seja definida como um determinado grupo cultural, trazendo então um conceito mais aceitável do que o de raça puramente. Segundo o autor, é preciso cuidado para que não haja uma nova forma de racismo que esteja se edificando no conceito de diferenciação cultural e identitária.

Como vemos, as questões da identidade nacional e o fluxo de terminologias como raça, cultura e etnia, são abordados por diversos autores e intelectuais em diversas épocas e de diversas formas. Segundo Renato Ortiz, “o tema da cultura brasileira e da identidade nacional é um antigo debate que se trava no Brasil. No entanto, ele permanece atual até hoje, constituindo uma espécie de subsolo estrutural que alimenta toda a discussão em torno do que é o nacional” (ORTIZ, 2006, p. 7). Ainda segundo o mesmo autor, os intelectuais que abordam o assunto da construção da identidade nacional agem como mediadores simbólicos pois fazem uma ligação entre o particular e o universal, o singular e o global, e ainda são essenciais pois descolam as manifestações de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende. Podemos aqui, a título das análises musicais que serão feitas neste trabalho, assumir então a cultura afro-brasileira como já reconhecidamente presente na cultura brasileira e como parte formadora desta, apesar dos vários fluxos que permeiam a

questão da identidade nacional brasileira e de todo o caminho percorrido pelos intelectuais e pelas pesquisas nesse sentido. Skidmore explica que “as questões de raça e nacionalidade, em conexão com o destino da nação, são questões não menos fundamentais para os pensamentos dos brasileiros de hoje do que eram no período entre 1870 e 1940”, e que “chegando ao século XXI, o Brasil continuará, como todas as repúblicas do Novo Mundo, a se defrontar com angustiantes questões de identidade [...] [e que] o desafio consiste em aderir à tarefa de pôr a nu os pressupostos do pensamento passado” (SKIDMORE, 2012, p. 28).

2.2 A cultura afro-brasileira e suas representações

A partir daqui, passaremos então por uma contextualização de elementos da cultura afro-brasileira, como a música, instrumentos, danças, jogos, mitos, rituais, dentre outros presentes no Brasil, com o propósito de abrir alguns caminhos para análise de tópicos afro-brasileiros. Assim, adiante poderemos também analisar e interpretar representações e possíveis produções de significados das tópicas analisadas e suas correlações com tais elementos da cultura afro-brasileira. Para entender um pouco o tamanho da presença e da influência da cultura africana no Brasil, precisamos falar um pouco sobre como essa cultura chegou no país. A música africana está presente no Brasil já há mais de cinco séculos e isso surgiu do fato de que cerca de quatro milhões de negros naturais da África foram trazidos, através do oceano Atlântico, como escravos para a colônia portuguesa que hoje é o Brasil. Esse contexto durou desde o início do século XVI até a segunda metade do século XIX. Antes do Brasil ser descoberto, há mais de cinquenta anos os portugueses já comercializavam escravos negros ao longo da costa da África ocidental. Inicialmente os escravos eram trocados por artigos como mantas coloridas, capas, bacias de barbeiro, manilhas de latão e cavalos (TINHORÃO, 2012 [1988], p. 15). Foi assim que durante vários séculos o colonialismo europeu se encarregou de trazer grandes quantidades de pessoas de várias regiões da África como escravos para as Américas. Não só os portugueses, mas também ingleses, franceses, espanhóis e holandeses comercializaram escravos durante praticamente três séculos.

Chegados nas Américas, os escravos começaram a desenvolver seus primeiros cantos de trabalho e a reproduzir seus instrumentos musicais (já que não tiveram a possibilidade de trazê-los). Nesse contexto o tambor continuava sendo o principal meio de expressão, servindo para transmitir mensagens de uma fazenda para outra, ou entre aldeias e também nas plantações. Essa foi considerada uma das primeiras manifestações culturais dos negros que sem notícia. A coreografia completou, com o passar do tempo, o canto e a linguagem dos tambores.

Segundo Prandi, os povos trazidos para o Brasil podem ser classificados em dois grandes grupos: os sudaneses e os bantos. Os bantos foram o segundo maior contingente de africanos trazidos ao Brasil, e algumas de suas línguas são o quimbundo e o quicongo. Essas duas etnias chegaram ao país em momentos diferentes, sendo que os bantos vieram até o século XVIII e os sudaneses depois. Nei Lopes diz que a cultura brasileira (assim como sua música produzida e consumida) se estrutura a partir de duas matrizes básicas africanas que são provenientes das civilizações conguesa (pertencente aos bantos), que tem no samba sua

principal contribuição, e iorubana (pertencente aos sudaneses), que moldou a música religiosa afro-brasileira e os estilos que derivaram-se dela (LOPES, 2005, p.1).

Os sudaneses estavam localizados na região da África que hoje vai da Etiópia ao Chade e do sul do Egito a Uganda, incluindo também o norte da Tanzânia. O subgrupo dos sudaneses, chamado sudanês central, é formado por várias etnias que abasteceram o Brasil de escravos, principalmente aqueles localizados na região do golfo da Guiné, e que conhecemos no país pelos nomes genéricos de nagôs ou iorubás (este último compreende vários grupos de língua e cultura das cidades ou regiões de Oió, Queto, Ijebu, Egbá, Ifé, Oxogbô e Ijexá), os fons ou jejes (que englobam também os daomenanos e os mahis), os haussás (conhecidos, inclusive na Bahia, por ser uma civilização islamizada) e outros grupos que tiveram menor importância e influência na nossa cultura, como os grúncis, tapas, mandingos, fantis, achantis, dentre outros (PRANDI, 2005, p. 75-76).

Lá pelo fim do século XVIII, os nagôs⁵ (ou etnia iorubá) foram os últimos grupos africanos a se estabelecerem no Brasil. Os grupos dirigentes do Estado induziam a quebra de todas as organizações políticas, familiares, míticas, dentre outras, de todos os negros no Brasil. Apesar disso, os nagôs conseguiram replantar aqui, principalmente na Bahia, os “elementos básicos de sua organização de origem” (SODRÉ, 1983, p.121). Prandi e Vallado (2010) descrevem que os escravos que haviam acabado de chegar ao Brasil não eram mais levados para trabalhar nas plantações e minas do interior, mas sim nas cidades, trabalhando em qualquer tipo de serviço urbano, e morando assim longe de seus proprietários. Assim, esses escravos viviam em bairros que tinham grande população de negros tanto escravos quanto libertos, ganhando também maior liberdade, capacidade de movimento e organizações com maior autonomia, e gerando assim irmandades católicas e novas oportunidades e espaços para recriarem e praticarem suas religiões africanas.

Foi assim que o primeiro templo iorubá presente na Bahia nasceu, a partir da iniciativa de negros iorubás que agora tinham a liberdade de reunir-se em irmandades como a igreja da Barroquinha (Salvador). Esse templo foi, emblematicamente, dedicado a Xangô e seus ritos reproduziam prioritariamente a prática ritualística da cidade africana de Oió. Esses mesmos ritos moldaram a religião que mais tarde se constituiu na tão conhecida religião denominada candomblé. O candomblé possui uma estrutura hierárquica sacerdotal que reconstrói, em grande parte e de forma simbólica, a organização da corte de Oió (ou seja, a

⁵ “Nagô é o nome genérico de todos os grupos originários do Sul e Centro do Daomé e do Sudoeste da Nigéria, portadores de uma tradição rica, derivada das culturas particulares dos diferentes reinos africanos de onde provieram” (SODRÉ, 1983, p.120).

corte de Xangô). Foi assim que alguns emblemas que eram utilizados na África como exclusivos ao culto de Xangô foram agora, no Brasil, generalizados e utilizados no culto de todos os orixás.

Assim, podemos sintetizar todas estas informações na seguinte tabela:

Tab.1 – Escravos africanos trazidos para o Brasil

Escravos trazidos para o Brasil	
África subsaariana	
Sudaneses	Bantos
Estavam localizados, na África, no que hoje vai da Etiópia ao Chade e do sul do Egito a Uganda (incluindo norte da Tanzânia).	Habitantes da África Meridional. Estão representados por povos que falam entre 700 e duas mil línguas e dialetos aparentados, estendendo-se para o sul, logo abaixo dos limites sudaneses, até o cabo da Boa Esperança, compreendendo as terras que vão do Atlântico ao Índico (PRANDI, 2005, p. 76).
Subgrupo denominado <i>sudanês central</i> : formado por várias etnias que abasteceram o Brasil de escravos, conhecidos no Brasil como Nagôs ou Iorubás Principais regiões da África que vieram para o Brasil: Nigéria (etnia iorubá), Benin (antiga Daomé, de etnia fon ou jeje) e Togo (etnia fon).	Os bantos trazidos para o Brasil eram principalmente da Angola (línguas principais: quicongo; quimbundo falada acima do rio Cuanza e ao redor de Luanza; umbundo falada abaixo do rio Cuanza e na região de Benguela) (PRANDI, 2005, p.76), do Congo (língua: quicongo) e Moçambique.
Algumas influências no Brasil: principalmente a formação das religiões afro-brasileiras, como xangô, candomblé, e os estilos dela recorrentes	Algumas influências no Brasil: Principalmente festas, danças e o samba (Congo e Angola). Também a umbanda (e suas derivações como Quimbanda e Catimbó).

Quando o regime escravista estava em suas últimas décadas, os sudaneses iorubás predominavam na população negra de Salvador, e sua língua funcionava de uma forma geral para todos os africanos que moravam ali. Essa população de negros era formada, naquele momento, tanto de escravos quanto de negros libertos e seus descendentes, que estavam conhecendo melhores possibilidades de se integrarem e interagirem entre si, organizando-se e tendo maior liberdade para tudo isso.

O cativo já não estava mais preso ao domicílio do senhor, mas trabalhava agora como escravo de ganho para clientes, e não morava mais nas senzalas isoladas nas grandes plantações do interior, mas agregava-se em residências coletivas concentradas em bairros

urbanos próximos de seu mercado de trabalho. Nesse momento, criou-se no Brasil a principal reconstituição cultural do negro, que é a religião afro-brasileira (Prandi, 2005). Como parte integrante e essencial dos cultos e dos rituais, e ao mesmo tempo como parte do cotidiano dos negros, a música ritualística foi preservada no Brasil através de seus ritmos, instrumentos, formas de composição poética, danças, etc. Nesse contexto o candomblé também sempre valorizou a música e a dança, sendo uma ferramenta de preservação cultural. Prandi explica que, segundo a mitologia iorubana preservada no Brasil através da cultura religiosa dos terreiros de orixás, houve um tempo em que homens e deuses viviam em mundos não separados. Segundo o autor, na versão de *Mitologia dos orixás* assim diz esse mito:

No começo não havia separação entre
o Orum, o Céu dos orixás,
e o Aiê, a Terra dos humanos.
Homens e divindades iam e vinham,
coabitando e dividindo vidas e aventuras.
Conta-se que, quando o Orum fazia limite com o Aiê,
um ser humano tocou o Orum com as mãos sujas.
O céu imaculado do Orixá fora conspurcado.
O branco imaculado de Obatalá se perdera.
Oxalá foi reclamar a Olorum.
Olorum, Senhor do Céu, Deus Supremo,
irado com a sujeira, o desperdício e a displicência dos mortais,
soprou enfurecido seu sopro divino
e separou para sempre o Céu da Terra.
Assim, o Orum separou-se do mundo dos homens
e nenhum homem poderia ir ao Orum e retornar de lá com vida.
E os orixás também não podiam vir à Terra com seus corpos.
Agora havia o mundo dos homens e o dos orixás, separados.
Isoladas dos humanos habitantes do Aiê, as divindades entristeceram.
Os orixás tinham saudades de suas peripécias entre os humanos
e andavam tristes e amuados.
Foram queixar-se com Olodumare, que acabou consentindo
que os orixás pudessem vez por outra retornar à Terra.
Para isso, entretanto, teriam que tomar o corpo material de seus devotos.
Foi a condição imposta por Olodumare

Oxum, que antes gostava de vir à Terra brincar com as mulheres,
dividindo com elas sua formosura e vaidade,
ensinando-lhes feitiços de adorável sedução e irresistível encanto,
recebeu de Olorum um novo encargo:
preparar os mortais para receberem em seus corpos os orixás.
Oxum fez oferendas a Exu para propiciar sua delicada missão.
De seu sucesso dependia a alegria dos seus irmãos e amigos orixás.
Veio ao Aiê e juntou as mulheres à sua volta,
banhou seus corpos com ervas preciosas,
cortou seus cabelos, raspou suas cabeças,
pintou seus corpos.
Pintou suas cabeças com pintinhas brancas,
como as pintas das penas da conquém,

como as penas da galinha-d'angola.
 Vestiu-as com belíssimos panos e fartos laços,
 enfeitou-as com jóias e coroas.
 O *ori*, a cabeça, ela adornou ainda com a pena *ecodidé*,
 pluma vermelha, rara e misteriosa do papagaio-da-costa.
 Nas mãos as fez levar *abebés*, espadas, cetros,
 e nos pulsos, dúzias de dourados *indés*.
 O colo cobriu com voltas e voltas de coloridas contas
 e múltiplas fieiras de búzios, cerâmicas e corais.
 Na cabeça pôs um cone feito de manteiga de *ori*,
 finas ervas e *obi* mascado,
 com todo condimento de que gostam os orixás.
 Esse *oxo* atrairia o orixá ao *ori* da iniciada e
 o orixá não tinha como se enganar em seu retorno ao Aiê.
 Finalmente as pequenas esposas estavam feitas,
 estavam prontas, e estavam *odara*.
 As *iaôs* eram a noivas mais bonitas
 que a vaidade de Oxum conseguia imaginar.
 Estavam prontas para os deuses.
 Os orixás agora tinham seus cavalos,
 podiam retornar com segurança ao Aiê,
 podiam cavalgar o corpo das devotas.
 Os humanos faziam oferendas aos orixás,
 convidando-os à Terra, aos corpos das *iaôs*.
 Então os orixás vinham e tomavam seus cavalos.
 E, enquanto os homens tocavam seus tambores,
 vibrando os batás e agogôs, soando os xequerês e adjás,
 enquanto os homens cantavam e davam vivas e aplaudiam,
 convidando todos os humanos iniciados para a roda do *xirê*,
 os orixás dançavam e dançavam e dançavam.
 Os orixás podiam de novo conviver com os mortais.
 Os orixás estavam felizes.
 Na roda das feitas, no corpo das *iaôs*,
 eles dançavam e dançavam e dançavam.
 Estava inventado o candomblé (PRANDI, 2001, p. 526-528).

Assim, percebemos como o mito também justifica o candomblé como uma religião dançante, que valoriza a música, o ritmo, e os tocadores. No candomblé, a comida, bebida, música, dança, e tudo que é capaz de proporcionar prazer, é oferecido aos deuses, e até o gesto da oferenda (seja com sacrifício de animais ou comida preparada com vegetais) é anunciado ao som de música ritual. Praticamente tudo é feito ao som de cantigas sagradas (PRANDI, 2005).

Temos no Brasil, portanto, diversos elementos africanos que influenciaram e formaram a cultura e a música brasileira. Nessa hibridização, surgiu o que chamamos de cultura afro-brasileira. Sodré explica que, “no mesmo campo ideológico cristão do colonizador, fixaram-se as organizações estéticas, relações míticas, música, costumes e ritos característicos dos diversos grupos negros” (SODRÉ, 1983, p. 120). Assim como em outros

países da América, o Brasil teve a contribuição e influência africana tanto na sua formação e na composição física da população, quanto na sua configuração cultural, incluindo sua língua, culinária, religião, música, estética, valores sociais, estruturas mentais, etc.

Longe da intenção de discorrer sobre as características particulares e específicas de cada item (já que isto necessitaria de um trabalho específico e direcionado a cada um deles), podemos citar e listar aqui alguns elementos da cultura afro-brasileira presentes no Brasil. Essa discorrência será feita aqui, portanto, a título de termos um pequeno panorama do tamanho da influência africana na formação da cultura afro-brasileira, bem como o universo de possibilidades que a música pode representar e significar através das tópicas musicais afro-brasileiras (que são o principal objeto do presente trabalho). São eles:

- Cultos e rituais: *Umbanda, Quimbanda, Catimbó, Candomblé, Xangô, Tambor de minas, Candomblé de Angola* (origem bantu), dentre outros. Segundo Prandi, a umbanda nasceu no Rio de Janeiro a partir do contato sincrético do candomblé com o kardecismo, mas também profundamente influenciada pela moralidade e conceitos cristãos que já haviam sido incorporados pelos espíritas. Ela veio, porém, diferentemente do candomblé (que era uma religião de populações negras), como uma religião para todas as raças, cores, geografias, origens sociais, etc. (PRANDI, *apud* DINIZ, F., 2010, p. 55-56). As diferenças entre as religiões do candomblé e umbanda estão no fato que, enquanto a primeira continuava nos moldes de uma sociedade escravocrata, a segunda modernizou-se espalhou-se pela sociedade brasileira de classes, já industrializada e urbanizada, com grande mobilidade geográfica e social. Além disso, precisamos mencionar também que a umbanda adotou o uso da língua portuguesa e abandonou os sacrifícios feitos em rituais de sangue, bem como a iniciação sacerdotal com reclusão e mortificação. Deixou também de lado o oráculo do candomblé (especialmente o jogo de búzios) e incorporou a noção da caridade do kardecismo, trazendo o rito do transe, e reduzindo a importância dos orixás. Isso tudo derrubou a estrutura da autoridade da mãe ou pai-de-santo que caracteriza fortemente o candomblé.
- Orixás: Xangô, Exu, Ogum, Oxóssi, Logunedé, Ayrà, Obaluaiyie, Oxumaré, Ossaim, Oyá ou Iansã, Oxum, Iemanjá, Nanã, Yewá, Óba, Axabó, Ibeji, Irôco, Egungun, Iyami-Ajé, Omolu, Onilé, Onilê, Obatalá, Odudua, dentre outros.
- Danças: como primeiro exemplo podemos citar a *capoeira*, de origem angolana. Falaremos com mais detalhes sobre as origens e características da capoeira no capítulo

de análise da tópica *berimbau*. Por enquanto, basta dizer que o berimbau desempenhou papel principal na parte musical e instrumental da capoeira. Atualmente, a *capoeira* é ensinada também em academias de grandes centros brasileiros, como um balé estilizado de coreografia riquíssima. Temos também outros exemplos de danças de origens africanas como o *bumba-meu-boi*, *congo* ou *congada*, *jongo*, *samba de roda*, *maracatu*, dentre outros.

- Ritmos e gêneros musicais: *lundu*, *jongo*, *maracatu*, *côco*, *ijexá*, *samba*, *boi de zabumba*, dentre outros. Alguns deles, como por exemplo o *jongo*, o *maracatu* e o *samba* são originalmente danças que hoje também são usadas como ritmos, gêneros e tipos na música instrumental e na canção brasileira. Segundo Prandi, os ritmos tocados em cerimônias e rituais podem chegar a vinte modalidades diferentes, sendo que cada um deles é dedicado a uma divindade ou uma situação específica de um determinado ritual. Cada deus tem seu ritmo próprio e cada orixá tem a música como parte de sua identidade, além de cores, comidas, ferramentas, etc. Como exemplo disso podemos citar Iansã, cujo ritmo está ligado à sua caracterização como deusa dos ventos (e por consequência a uma possível tempestade que se aproxima). Já Xangô está ligado a uma ideia de fúria de trovões, e Iemanjá nos remete a ondas, a um vai-e-vem (PRANDI, 2005, p. 6). Desde já, portanto, temos a música repleta de significados e representações. Como cada deus tem uma característica marcante e específica, representando uma dimensão da vida, assim também possui um ritmo específico que o representa. Segundo Flávia Diniz, diversos ritmos são utilizados no Candomblé para os Orixás, e levam nomes que são de origem iorubá e também de outras línguas africanas. Alguns desses ritmos são: o ibi, alujá, adarrum, batá, bravum, sató, ilú, daró, opanijé, ijexá e ramunha. No Candomblé de Nação Angola os ritmos mais utilizados são o congo, barravento, cabula e ijexá, e no Culto ao Caboclo, temos o congo, o barravento e o samba. Segundo Prandi (2005, p. 79), o conceito de ritmo na música africana não é, como na música ocidental, apenas de uma organização temporal, mas significa impulso e cria movimento. Segundo ele, ainda, a música africana é ritmo e som provido de sentido.
- Instrumentos musicais: o acervo instrumental percussivo de origem africana é enorme, tendo no Brasil instrumentos como os tambores tradicionais (*atabaque*, *zambumba*, *abadã*) de vários tamanhos e formas. Além disso, esse acervo incorpora objetos primitivos como *chocalhos*, *triângulos*, *braceletes*, etc. Segundo Prandi, no museu de Artes Técnicas Populares de São Paulo existem muitos exemplares, por vezes até

raros, desses instrumentos, como por exemplo uma *viola de 5 cordas*, a *rabeca*, *cordofones*, *flautas*, *tambores de caixilho*, *cilíndricos*, dentre outros. Há também a *cuíca*, o *reco-reco*, o *berimbau* (que acompanha a capoeira) e a *marimba*. O autor ainda explica que a música africana e, conseqüentemente, a música afro-brasileira têm um componente essencial que é a percussão rítmica. Desta forma, nos terreiros de candomblé de tradição iorubá, fon e bantu toda a música é conduzida por três atabaques (que são tambores de uma só pele) designados através da língua fon: *rum* (tambor), *rumpi* (segundo tambor) e *lé* (tambor pequeno). Outros instrumentos que completam a música do candomblé são o agogô, a campainha metálica dupla e o *xequerê* (um chocalho que é formado por uma teia de contas que cobre uma cabaça seca cortada em uma das extremidades) (PRANDI, 2005, p. 6).

Além de tudo isso, a forma mítica também era essencial aos nagôs, pois permitia preservar elementos culturais de origem. Os terreiros ou roças eram espaços territoriais urbanos onde era exercida a prática religiosa, e que assim permitiam tal preservação cultural. É assim que o mito se impregnou nos objetos utilizados nos rituais, bem como nas cantigas e nas cores de desenhos das roupas e colares, nos rituais secretos de iniciação, na dança e na arquitetura dos templos. Tudo significa, tudo representa. Assim também os filhos-de-santo foram marcados pelas características que recordam, no dia-a-dia, as aventuras míticas do orixá que se crê descender.

A respeito do mito, podemos ainda trabalhar de várias formas ao analisar sua relação com a música. Podemos, por exemplo, associá-lo com suas possíveis representações dentro da música através das tópicas musicais, sob uma perspectiva de significação e interpretação. Além disso, devemos mencionar que Eero Tarasti (1979) trouxe um grandioso trabalho sobre *Mito e Música*, analisando, dentre outros fatores, os aspectos que correlacionam esses dois elementos de um ponto de vista narrativo. Veremos, mais adiante, associações da tópica *canto de xangô* com o mito de Xangô, e suas possíveis representações e interpretações dentro da estrutura musical.

Devemos reforçar que todas essas características foram aqui citadas para dar um panorama (muito pequeno) dos inúmeros elementos da cultura afro-brasileira presentes no Brasil. Todos esses elementos e seus significados (musicais ou não) podem ser utilizados, ressignificados e representados na música, por exemplo, através das tópicas musicais. Quando se trata das tópicas, porém, tais elementos não precisam estar representados de acordo com sua forma original de utilização (nem com particularidades e especificidades originais), mas

como impressões, convenções idealizadas e estilizadas que são dadas a cada elemento através da visão dos compositores inseridos dentro de um determinado contexto cultural. Em síntese, portanto, abordarei neste trabalho as possíveis representações e significações de alguns elementos da cultura afro-brasileira, dentre eles:

Tab. 2 – Possíveis representações da cultura afro-brasileira na música brasileira

Abordagens e possíveis elementos da cultura afro-brasileira representados dentro da música brasileira	
Música	<ul style="list-style-type: none"> - Música ritualística: ritmos, melodias, cantos, instrumentos musicais ritualísticos (atabaques e diversos instrumentos de percussão, bem como a voz, o corpo, etc.). - Música para as festividades: ritmos, melodias, cantos, instrumentos musicais (tambores, cuíca, voz).
Danças e jogos	<ul style="list-style-type: none"> - Danças dentro dos cultos e rituais afro-brasileiros. - Danças do cotidiano. Ex: capoeira (berimbau como principal instrumento musical), bumba-meu-boi, congos ou congadas, dentre outros.
Mitos	- Representações dos mitos, dos orixás, e de seus significados e simbologias na cultura afro-brasileira através da música.
Rituais	- Características como: transe/ possessão, representação dos orixás, etc.

2.3 O samba promovido a elemento nacional: um exemplo da invenção de uma tradição

“Os habitantes do Rio já teriam criado, a partir do samba introduzido pelos baianos e das demais influências, uma nova modalidade de samba folclórico, não sendo pois os seus herdeiros [...] mas seus inventores”
(SANDRONI, 2001, p. 141)

“Essa ‘noitada de violão’ pode servir como alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, da ‘invenção de uma tradição’, aquela do Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor de nacionalidade” (VIANNA, 1995, p. 20). Hermano Vianna está se referindo, nesta citação, a um encontro ocorrido no Rio de Janeiro, em 1926, entre Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto (sob o pseudônimo de Pedro Dantas), Villa-Lobos, Luciano Gallet, o sambista Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha. Segundo o escritor, esse encontro foi de extrema importância pois juntou dois grupos bastantes distintos da sociedade brasileira daquela época: os representantes provenientes das “boas famílias brancas” que possuíam intelectualidade e eram conhecedores da arte erudita, e de outro lado músicos negros ou mestiços provenientes das camadas mais pobres do Rio de Janeiro. Nesse momento também reconhecemos o encontro de Pixinguinha e Donga como a geração que também definiria, a partir dos anos 30, a música considerada como o que no Brasil existe de mais brasileiro e é também um dos maiores símbolos da invenção de uma grande tradição no Brasil. Vianna explica, também, que essa história foi construída para que parecesse um encontro natural e casual e não foi considerada como algo extraordinário pelos participantes e seus biógrafos.

Passaremos agora por um assunto que, por sua tamanha extensão e profundidade, mereceria um trabalho inteiro dedicado somente a ele. Veremos, através de alguns elementos musicais e históricos trazidos principalmente por Carlos Sandroni e Hermano Vianna (e confrontando também outros autores), como o samba que conhecemos hoje é um grande exemplo de tradição inventada (ou estilizada) na cultura brasileira para os devidos fins identitários. Vianna deseja trazer, através de sua pesquisa, um “estudo das relações entre cultura popular (incluindo a definição do que é popular no Brasil) e a construção de identidade nacional” (VIANNA, 1995, p. 33). Já as análises musicais de Sandroni completam e amparam a tese de que o samba foi uma tradição que se criou pela necessidade da existência de um símbolo nacional. Como já dito, o assunto é muito profundo e será tratado no presente trabalho a nível de demonstrar como existem símbolos nacionais que na verdade foram inventados por diversas razões e propósitos, todos envolvidos dentro do objetivo da criação de

uma identidade cultural que o Brasil, até o momento, não possuía. Veremos como o samba que era praticado nos terreiros já não é mais o samba que se transformou em símbolo nacional: inventou-se uma tradição. Isso não tira seus méritos, nem o faz inferior, mas faz-nos apenas enxergar que há propósitos por trás dessa invenção. Vianna traz uma reflexão, porém, que desmascara e nos faz refletir acerca de um grande problema envolvido em todo esse contexto: “a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la” (FRY, 1982, p. 52-53 apud VIANNA, 1995, p. 31).

Apesar de inúmeras mudanças posteriores, as características fundamentais que definiram o samba como conhecemos hoje (ou pelo menos até os anos 1990) foram criadas em torno de 1930. É por isso que uma gravação de samba carioca feita a partir dessa década será reconhecida como um “verdadeiro” samba enquanto as anteriores a essa data (a partir de 1917) não. Um “falso samba, enquanto estilo nascido no início dos anos 1930 foi considerado o samba carioca por excelência” (SANDRONI, 2001, p. 15). Mas por que “falso” samba? Através de uma série de análises musicais Sandroni explica e exemplifica as transformações que o samba sofreu desde o lundu e a modinha até se “transformar” no samba que conhecemos hoje.

Numa época em que, principalmente a partir da semana de 22, o Rio de Janeiro passava por modernizações estruturais, estéticas, musicais, ideológicas, artísticas, etc., o escritor brasileiro Gilberto Freyre retorna em 1926 ao Brasil (depois de ter realizado seus estudos universitários nos Estados Unidos e ter visitado vários países europeus) com um certo estranhamento e recusa a todo esse processo, olhando para todas essas transformações com uma estranha nostalgia de um Rio de Janeiro que ele não conheceu. Mas ele desejava, entre suas curiosidades, ter um contato direto com a música popular carioca, e em especial seus autores e executantes negros. Nessa época, os negros já começavam a entrar na cena musical carioca de maneira bem incisiva. Freyre já havia ouvido falar, por exemplo, da marcante influência que o grupo Oito Batutas (formado por Pixinguinha na flauta, Donga e Raul Palmieri no violão, Nelson Alves no cavaquinho, China no canto, violão e piano, José Alves no bandolim e ganzá e Luis de Oliveira na bandola e reco-reco) exercera sobre os músicos pernambucanos. É preciso ressaltar que Pixinguinha, um dos maiores nomes na época, também era um músico negro.

Além de tudo isso, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto levaram Gilberto Freyre ao espetáculo *Tudo Preto*, que foi apresentado pela *Companhia Negra de Revistas*. *Tudo Preto* foi então a primeira experiência teatral brasileira realizada só com

artistas negros, incluindo inclusive o maestro Pixinguinha. O espetáculo foi muito bem recebido pelos críticos e pelo público como um grande sucesso de bilheteria. Embora tudo isso fosse encarado com uma certa naturalidade, podemos enxergar aí um momento de grandes acontecimentos e mudança de parâmetros.

No momento em que Freyre assiste, em 1926, o espetáculo *Tudo Preto*, se entusiasma com a música de Pixinguinha e quer conhecê-lo em outra situação mais íntima e descontraída. Foi aí que o grande encontro aconteceu: Prudente de Moraes conhecia Donga (companheiro de Pixinguinha nos Oito Batutas) e tudo começou então a se desenrolar. Sobre a presença de Villa-Lobos no grande encontro não se sabe se é verdade, pois no relato de Prudente de Moraes Neto sobre esse episódio não é mencionada a presença de Villa, somente no diário de Giberto Freyre. Segundo Vianna, o que aconteceu a respeito desse fato foi um esquecimento de Prudente de Moraes, ou um lapso de Freyre, “que gostava de identificar a boemia afro-brasileira-carioca com a figura nacionalista (e também boêmia e popular entre os sambistas da cidade) de Villa-Lobos” (VIANNA, 1995, p. 26). Em relato, Freyre descreve o que foi a noite daquele grande encontro:

Ontem, com alguns amigos - Prudente, Sérgio - passei uma noite que quase ficou de manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato, a tocar em flauta coisas suas de carnaval, com Donga, outro mulato, no violão, e o preto bem preto Patrício a cantar. Grande noite cariocamente brasileira.

Ouvindo os três sentimos o grande Brasil que cresce meio tapado pelo Brasil oficial e postiço e ridículo de mulatos a quererem ser helenos (...) e de caboclos interessados (...) em parecer europeus norte-americanos; e todos bestamente a ver as coisas do Brasil (...) através do pience-nez⁶ de bacharéis afrancesados (FREYRE, 1979, p. 30 apud VIANNA, 1995, p. 27).

A partir desse momento (e principalmente a partir dos anos 30), Freyre e todo Brasil já estavam seduzidos pela cultura popular que acontecia no Rio de Janeiro: o Brasil começou a reconhecer no Rio de Janeiro o acontecimento do samba como um emblema e uma das marcas de sua identidade enquanto nação. Freyre começa a reconhecer a música afro-brasileira genuína praticada na noite carioca como real, em detrimento da música que queria imitar os padrões europeus impostos desde a colonização. Segundo Vianna, é justamente essa ideia de um Brasil postiço que tapa o Brasil autêntico (citado logo acima) que se assemelha ao que ele chama de grande mistério na história do samba. Quando ele fala em mistério, não está debatendo somente as origens da palavra samba, seu local de nascimento, identidade dos primeiros sambistas, compositores, etc., mas sim o processo de transformação do samba em

⁶ Modelo de óculos usado do século XV até o início do século XX, cuja estrutura era desprovida de hastes.

elemento nacional brasileiro, fundamental para a definição de identidade nacional e brasilidade, como a invenção de uma tradição.

Para falar das transformações do samba como a invenção de uma tradição, vejamos as transformações ocorridas desde seus primórdios. Por muito tempo o candomblé e as outras formas regionais de culto afro-brasileiro permaneceram mais ou menos confinados aos seus locais de origem. Com o fim da escravidão, porém, muitos negros migraram da Bahia para o Rio de Janeiro, levando consigo a religião de orixás, de modo que na então capital do país reproduziu-se um vigoroso candomblé de origem baiana. Esse candomblé se misturou com formas de religiosidade negra locais originando, pouco mais tarde (nos anos 20 e 30 do século passado), a umbanda. A umbanda e o samba constituíram-se mais ou menos na mesma época, ambos frutos do mesmo processo de valorização da mestiçagem que caracterizou aqueles anos. Além disso, nesse contexto havia o ideal da construção de uma identidade mestiça para o Brasil que pretendia projetar-se como um estado nacional moderno e uma sociedade grande e homogênea. O desejo do país era ser um "Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade" (VIANNA, 1995, p. 20).

A palavra samba é encontrada em diferentes lugares das Américas e geralmente é ligada à dança e ao universo dos negros. Etimologicamente falando, a palavra também pode remeter ao universo afro-americano quando procede do quimbundo *semba* (etimologia muito discutida no últimos anos, porém) que significaria “umbigada” (gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres ou umbigos). A ocorrência da umbigada foi verificada inúmeras vezes em danças de negros no Brasil, enquanto na Angola e no Congo, foi testemunhada por viajantes portugueses no século XIX com o nome de *semba*.

André Diniz (2006, p. 13) explica que a primeira menção que se tem notícia ao termo *samba* foi feita em 3 de fevereiro de 1838 no jornal satírico *o Carapuceiro*. Naquela época, porém, o termo não significava o que conhecemos hoje como samba, como veremos adiante. É no século XX, porém, que a palavra começa a assumir um sentido mais geral, sendo usada não somente como dança, mas sim como música. Por um bom tempo o samba significou atraso rural, e diferentemente do lundu passou ser urbanizado e aceito pela sociedade. Junto com o samba estavam também o cateretê e o fado que eram considerados divertimentos típicos da roça, fato que os impediam de alcançar o público da cidade. Num primeiro momento o samba era, então, um estrangeiro no Rio de Janeiro, associado a coisas da roça, do Norte (naquela época entendia-se por “províncias do Norte” o que hoje no Brasil conhecemos como “Nordeste”, dos negros (e gerando atribuições de valor a tais associações). Nesse momento, embora o drama lírico europeu ainda parecesse ocupar a preferência das

elites brasileiras como um sinônimo de elevação artística, algo começou a se mover. O samba começou a vir da roça para a cidade, causando desconforto pelo fato dos negros estarem agora presentes nos festejos de carnaval, e trazendo uma certa sensação de desvalorização da música que lá acontecia.

De um ponto de vista um pouco mais técnico-musical, Sandroni narra as primeiras raízes do samba (não exatamente o que conhecemos hoje) vindas da mistura e transformações do lundu, maxixe e seus parentes próximos, como a polca-lundu e o tango brasileiro. O lundu foi inicialmente o nome de uma dança popular, depois de um gênero de canção de salão e por último um tipo de canção folclórica. Alguns estudiosos afirmam que a origem do lundu é portuguesa, enquanto outros dizem que este é o nome dado aos “bailes ou danças dos pretos” (SANDRONI, 2001, p. 39). Apesar disso a origem africana do lundu-dança é, porém, ponto em comum para alguns pesquisadores brasileiros, dentre eles Mozart de Araújo.

Tinhorão explica que lá pelo começo do século XIX havia uma diversificação cultural que começou a refletir-se no plano cultural. Um desses reflexos é o fato de que começou a haver um “branqueamento” das danças introduzidas pelos africanos, dividindo os batuques⁷ de acordo com sua prática em três diferentes grupos:

1) o praticado pelos africanos e seus descendentes ainda escravos, que dançavam nos terreiros das senzalas, ao som de cantos e percussões.

2) o praticado pelos negros livres, que dançavam e formavam suas rodas em frente às suas choupanas, juntando percussões e viola, por exemplo.

3) o praticado pelos brancos da classe média, que imitavam os dois últimos em suas salas, diminuindo a força da percussão em favor da parte cantada, e combinando também a umbigada com a coreografia ibérica do fandango⁸. Eles chamavam essa combinação, no entanto, de lundu (TINHORÃO, 2012 [1988], p. 68).

A partir de 1780 começamos a ter as primeiras alusões ao lundu em documentos históricos, e é a partir da década de 1830 (quando se tem início a impressão musical no Brasil), que a palavra *lundu* passa a designar também um gênero de canção de salão, independente, porém, de coreografia. Ao mesmo tempo temos a modinha, que por muito tempo andou “embaralhada” com o lundu, com diversas confusões na distinção entre os dois. É só durante o século XIX, no entanto, que modinha e lundu passam a ser distintos tanto pelos

⁷ Os batuques eram realizados pelos escravos em dias de festas tais como as de santos e comemorações ligadas às famílias de senhores de escravos. Segundo Tinhorão os batuques constituíam, para os escravos africanos presentes no Brasil, desde o século XVI, um dos poucos momentos que tinham para exercitar livremente seus costumes originais (TINHORÃO, 2012 [1988], p. 55).

⁸ O fandango é um estilo musical caracterizado por uma dança com movimentos frenéticos, vivos e agitados. Também é conhecido na Espanha e Portugal desde o período Barroco.

autores, quanto pelos editores e pelo público. Segundo André Diniz, a modinha e o lundu sempre foram muito associados enquanto gênero-canção, e a “moda” (como era chamada toda a canção da época) virou modinha quando se popularizou pelo Brasil. Os dois gêneros eram considerados os principais nos tempos do Império e início da República, e apreciados tanto em saraus literário-musicais da elite como nas ruas, tabernas e lares mais simples (DINIZ, A., 2006, p. 19). O autor ainda explica que a modinha foi um elemento de integração nacional, sendo até hoje permanente na cultura brasileira em obras de compositores como Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, dentre outros. Muitas pessoas atribuem uma origem erudita à modinha, sugerida pela análise da música impressa numa época dominada pela ópera italiana. Com isso, não se leva em conta sua origem plebeia em Portugal através do mulato tocador de viola, nem tampouco o fato de que ela “chegou a ser cantada a solo nos meios do povo, como uma autêntica música popular” (TINHORÃO, 1997, p. 149).

Caminhando na trajetória do lundu e da modinha, temos os primeiros lundus-dança no século XVIII), passando por Caldas Barbosa (o principal compositor de modinha e lundu-canção na época de seu surgimento) e pelas “modinhas brasileiras” encontradas em um manuscrito de 1596, e chegando então ao lundu-canção, que alcançou o final do século como um tipo de cançoneta cômica no teatro de revista. É possível verificar a forte presença, nos textos, de alusões ao universo afro-brasileiro, e na música, de certo tipo de contrametricidade (característica também típica do universo afro-brasileiro, como veremos adiante).

Ainda dentro da modinha havia uma distinção entre a portuguesa e a brasileira, sendo que a última é mais próxima do que depois se chamou lundu. A diferença entre ambas só começou a ser entendida quando Gérard Béhague publicou, em 1968, um estudo sobre dois manuscritos, um de 1595 e um de 1596, pertencentes à Biblioteca de Ajuda (Lisboa). Esses materiais são uma das mais importantes fontes do século XVIII que chegaram sobre o assunto, ao lado também de *Viola de Lereno*, uma coletânea de poemas de Caldas Barbosa. As modinhas portuguesas possuem mais textos de alusões arcádicas do que as brasileiras, e o manuscrito de 1595 se refere a esse tipo de texto. Já o manuscrito de 1596 é mais relacionado ao universo afro-brasileiro principalmente pelas indicações verbais presentes no início de duas das partituras, sendo uma delas: “Este acompanhamento deve-se tocar pela Bahia”. Sandroni explica que Béhague interpreta essa indicação no sentido de “pela Bahia = na Bahia” e Tinhorão a interpreta como “pela Bahia = à maneira baiana”. As duas interpretações associam, portanto, as indicações do acompanhamento aos negros brasileiros já que, segundo Béhague, “as tradições negras do Novo Mundo são melhor representadas no Brasil pelo estado da Bahia” (BÉHAGUE, 1968, p. 62 apud SANDRONI, 2001, p. 50).

Dadas essas informações, reunimos e concluímos as diferenças dos dois manuscritos da seguinte forma (considerando as oposições entre modinhas portuguesas e brasileiras): a portuguesa possui como pessoa poética o pastor, influência musical italiana e rítmica regular, sendo, mesmo depois de 1830, ainda chamada de modinha; a brasileira possui como pessoa poética o Negrinho (escravo), como musa a Sinhá (senhora), influência musical baiana e depois de 1830 passou a ser chamada de lundu. Ainda assim, o lundu também ganhou uma imagem muito recorrente na música brasileira que é usar comida como metáfora do sexo. Além disso, essa sexualização da comida também indica uma alusão ao universo afro-brasileiro, já que a mulata era alvo predileto dos desejos masculinos no lundu e em muitos sambas, além de ser encarregada, na cozinha, da comida para seu senhor. Devemos lembrar também que inúmeros lundus, do ponto de vista da letra, foram assim chamados apenas por sua comicidade e não por alusão direta ao universo afro-brasileiro. Assim, conseguimos estabelecer e sistematizar algumas diferenciações mais concreta da seguinte forma:

Tab. 3 – Modinha e lundu

Modinha	Lundu
<ul style="list-style-type: none"> - Temática de uma tristeza sentimental. - Na modinha portuguesa o pastor é a pessoa poética. 	<ul style="list-style-type: none"> - Texto afro-brasileiro (referência a mulatas e negras), assunto sexual, comicidade, sendo que o lundu típico reúne as três condições. - Por vezes a utilização da comicidade, mesmo sem alusão direta ao universo afro-brasileiro.

A aceitação do tema afro-brasileiro dentro do lundu já é um dos primeiros casos de aceitação da cultura “negra” pela cultura “branca”, e de um processo que mais tarde inventariam e consolidariam o samba e outros elementos como tradições nacionais. Para Mário de Andrade esse caso foi um dos primeiros onde podemos perceber elementos da cultura negra vencendo a impermeabilidade da sociedade branca. Além disso, o lundu foi também a primeira forma musical afro-negra que se disseminou por todas as classes brasileiras, tornando-se música nacional, espalhando a síncopa como característica, e “louvando” a mulata. Podemos refletir, porém, que assim como a ascensão do samba como elemento nacional camufla alguns “mistérios” (como veremos adiante), a aceitação do tema afro-brasileiro pela sociedade brasileira através do lundu também camufla alguns possíveis

recursos tácticos. Sandroni explica que a inserção da mulata e do negro em um certo ar de comicidade retira deles o símbolo da escravidão, o sofrimento e o drama (SANDRONI, 2001, p. 53). Assim, mostra-se o negro que dança e diverte seus senhores, e não o negro escravo que trabalha duro. Mais tarde, quando o lundu passa a ter assunto somente cômico, a referência ao negro permanece na utilização, por exemplo, de sínopes.

Após os manuscritos citados há pouco, podemos falar sobre a coleção de lundus da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Esta coleção é provavelmente a mais completa por conter 40 lundus editados no Rio de Janeiro entre 1837 e 1900. Segundo Sandroni, as características gerais desses lundus são as mesmas já faladas até aqui: sínopes, comicidade e alusões ao mundo afro-brasileiro (mesmo que estas possam ser indiretas). Ritmicamente falando, além da cada vez maior presença da síncope, nos acompanhamentos dos lundus (principalmente no final do século XIX) também permanecem as três variantes do paradigma do *tresillo* proposto por Sandroni (principalmente o que Mário de Andrade chama de síncope característica). Sobre o paradigma do *tresillo* e suas três variantes, falaremos de forma mais específica logo adiante.

Além da modinha e do lundu temos também o maxixe, que é uma dança popular urbana criada no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Desde o início essa dança foi considerada muito vulgar, e sua invenção é atribuída aos habitantes da Cidade Nova (bairro do Rio de Janeiro surgido por volta de 1860) que faziam bailes chamados de *assustados* ou *sambas*. Nesses bailes, a palavra *samba* aparece com um sentido de festa ou baile popular, significados característicos e conhecidos do termo no início do século XX. Foi nesse sentido também que o samba começou a aparecer nos anúncios para o carnaval no Rio de Janeiro. O carnaval dessa época (segunda metade do século XIX) era, porém, muito diferente do que conhecemos hoje, pois as organizações carnavalescas (como por exemplo a “Sociedade Carnavalesca Estudantes de Heidelberg e o Clube dos Democráticos”) não eram constituídas somente pelas classes populares (como as atuais escolas de samba que temos hoje). Foram esses clubes, porém, os reponsáveis por incluir, na sociedade burguesa, maneiras mais vulgares de se dançar.

Diniz explica que, diferente da dança do lundu que era mais ligada ao mundo rural e na qual todos participavam da roda cantando, dançando ou batendo palmas, no maxixe todos os pares dançavam ao mesmo tempo, e a melodia e a voz principal eram externas ao universo dos dançarinos (DINIZ, A., 2006, p.22). Vejamos, então, as principais diferenças e semelhanças entre a dança do lundu e a dança do maxixe sistematizadas no quadro a seguir:

Tab. 4 – Maxixe e lundu

Dança	
Lundu	Maxixe
<ul style="list-style-type: none"> - Todos os participantes (inclusive músicos) formam uma roda e acompanham com palmas e cantos a dança (que é feita por um par de cada vez) - Música com canto - Raízes no mundo rural e no passado colonial brasileiro - Par separado 	<ul style="list-style-type: none"> - Todos os pares dançam ao mesmo tempo, e a música é externa à dança (os músicos não fazem parte da roda e os dançarinos não cantam) - Música exclusivamente instrumental - Dança moderna, urbana e internacional (chegou à Europa junto com o tango argentino) - Par enlaçado (dançar enlaçado era, na época, considerado imoral) - Resultado da adoção de maneiras de dançar contrárias aos antigos hábitos
<p>- Gesto coreográfico comum entre as duas danças que permitiria pensá-las como nacionais: movimento dos quadris conhecido como “requebrar” ou “quebrar”. Tal elemento (por vezes considerado como indecente) é comum às danças exclusivamente negras, às danças mestiças do tipo do lundu, a uma dança moderna como o maxixe e à coreografia do samba como conhecemos hoje.</p>	

Num primeiro momento da virada do século XIX para o XX, o maxixe substituiu o lundu como dança nacional por excelência. O maxixe não foi, porém, a primeira dança de par enlaçado a animar os bailes do Brasil, mas antes existiram a valsa e a polca (vindas da Europa e muito populares no Brasil na década de 1870). Os cariocas, porém, apropriaram-se da polca e incorporaram-na um processo de estilização através do que lhes agradava. Desta forma, digeriram, incorporaram e estilizaram, transformando a polca em “algo seu”, inventando mais uma tradição. A polca também foi, portanto, um caso de uma dança que aos poucos se transformou no maxixe, através do seguinte processo: a polca dançada no Rio de Janeiro tornou-se algo original (o maxixe) através da incorporação de um movimento típico do lundu (o requebrado). Havia ainda, nessa época, designações em partituras de gêneros como polca-lundu, mostrando então tal mistura.

As polcas brasileiras, porém, se distinguíam das europeias pelo fato de apresentarem

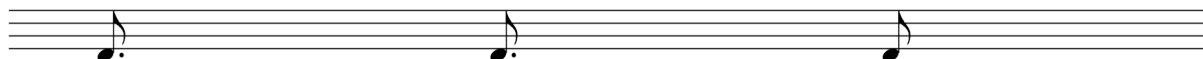
síncopes em seu acompanhamento e em suas melodias. Além disso, outra característica que as diferenciam é a questão do contexto verbal. As brasileiras possuíam títulos humorísticos, ou que poderiam ser títulos de lundus por fazerem referências ao universo afro-brasileiro, ou mesmo que faziam dedicatórias (a sociedades carnavalescas, por exemplo). Muitos dos títulos das polcas não tinham a ver, porém, com a música e a letra. Isso se deve ao fato de seus editores buscarem, através desses títulos, atingir popularidade e aceitação rápida.

Outra fonte atribuída ao maxixe é o tango brasileiro. Quando falamos em tango brasileiro, porém, não estamos nos referindo ao moderno tango argentino que conhecemos hoje, mas sim a um outro conceito que diz respeito às características dos afro-americanos. O tango brasileiro vem com o sentido de baile de negros, referindo-se também ao lugar onde esses bailes aconteciam e à música que se dançava neles. Ernesto Nazareth, conhecido compositor de tangos-brasileiros, possui uma curiosidade acerca de suas composições: ele chamou todos os seus maxixes de tango, pois achava que a palavra maxixe era vulgar demais para colocar em suas composições. Vê-se então que tal palavra tinha, na virada do século XIX para o XX, uma conotação vulgar, diferentemente do tango que já havia sido usado inclusive por compositores eruditos como Alexandre Levy. Além disso, o tango também era tocado inclusive em ambientes aristocráticos. No século XX a palavra tango era corrente no meio da música e da dança populares do Rio de Janeiro. A partir de 1920, porém, o tango argentino virou moda internacional e passou a se impôr como o “tango” por definição. Por esse motivo muitas pessoas acham que o tango de Nazareth e de outros compositores são de influência do tango argentino (que virou moda internacional), sem lembrar que este é, no entanto, posterior àquele.

Sandrone observa também que Nazareth não foi o único a chamar de tango suas peças para piano cujo acompanhamento se baseava em fórmulas do paradigma do *tresillo*. Segundo o autor, tanto o lundu quanto o tango e o maxixe fazem parte de uma série de gêneros que se enquadram no que ele chama de paradigma do *tresillo*. Este paradigma se refere a um ritmo assimétrico que foi identificado por musicólogos cubanos por desempenhar papel muito relevante na música de seu país. O nome *tresillo* se deve ao fato desse ritmo incorporar três articulações. Sua característica fundamental é a marca contramétrica na quarta semicólcheia de um compasso 2/4, ficando assim dividido em duas quase-metades desiguais. Desse modo, podemos aplicar também sua lógica de imparidades a figuras rítmicas que normalmente são vistas através de uma lógica binária-ocidental. Ele se constrói sobre um ciclo de oito pulsações da seguinte forma: 3+3+2, e se distingue de padrões ocidentais por possuir assimetria e interpolações entre valores binários e ternários, podendo ser escrito e

adaptado para a notação ocidental, da seguinte maneira:

Fig. 1 - Tresillo



Esse ritmo pode ser encontrado em vários lugares na música brasileira, como por exemplo no samba-de-roda baiano, no côco nordestino, no partido-alto carioca, no baião, em vários tipos de toques para as divindades afro-brasileiras, etc. Aparece também na música escrita no Brasil desde pelo menos 1856, como na introdução do lundu “Beijos de frade” de Henrique Alves Mesquita. Além disso, aparece também como padrão rítmico de acompanhamentos em partituras impressas e em muitas obras de Ernesto Nazareth. No século XIX e XX o *tresillo* também pode aparecer com algumas variações ou subdivisões, como a chamada *síncope característica*, o *cinquillo* (que recebe este nome por ser construído em cima de cinco articulações) e o *ritmo de habanera* (ou *ritmo de tango*):

Fig. 2 – Síncope característica

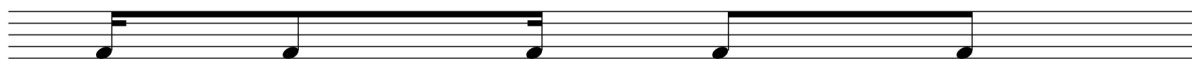


Fig. 3 - Cinquillo

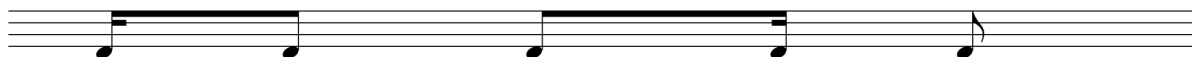
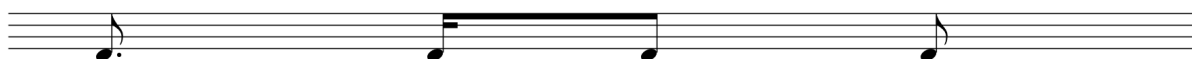


Fig. 4 – Ritmo de habanera ou ritmo de tango



Uma das principais características do samba (e da música brasileira em geral), a síncope, também é um caso de um termo de outro sistema adaptado ao sistema de escrita ocidental utilizado no Brasil. A síncope, no caso da música brasileira, indica tanto uma certa

especificidade musical quanto um “sabor local”, uma característica particularizante. Tinhorão diz que a presença sistemática da síncope na música brasileira é o que constituiu a maior contribuição negro-colonial americana para a canção popular brasileira, com uma persistência tanto na melodia quanto no acompanhamento (e às vezes saltando de um para outro), trazendo então um deslocamento do acento forte. Além disso, isso sugeria aos dançantes o “tremelicado de quadris modernamente chamado de rebolado” (TINHORÃO, 1997, p. 131).

No século XIX os compositores de formação acadêmica começaram a tentar reproduzir em partituras a vivacidade rítmica que percebiam e sentiam através da música africana e afro-brasileira. Para atingir tal resultado, utilizaram-se da escrita de ritmos deslocados e irregulares, acrescentando ligaduras e gerando o que chamamos de síncopes. Mesmo que o conceito de síncope não exista na música africana, foi a maneira que encontraram, no Brasil, para transcrever tal efeito de acordo com o que conheciam e tinham sido educados, ajustando padrões africanos aos padrões ocidentais. É apenas nesse sentido que “tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África” (SANDRONI, 2001, p. 26). Em muitos casos a música brasileira poderia ser melhor descrita em agrupamentos rítmicos como 3+3+2 ou (2+1)+(2+1)+(2) de uma forma mais fiel do que a feita nas teorias do compasso. Enquanto a rítmica ocidental é pautada em esquemas gerais (e normalmente divisões binárias ou ternárias), a rítmica africana possui maior liberdade de acentuações e articulações, sem periodicidade exata.

Mieczyslaw Kolinski explica que a *síncope* é, portanto, um conceito criado por teóricos da música ocidental que a definiram como um efeito de ruptura no discurso musical, quando a regularidade da acentuação é quebrada, indicando uma ocorrência percebida como desvio na ordem normal do discurso musical. Segundo o autor, “a aplicação de conceitos especificamente ocidentais a estilos musicais não ocidentais resulta em uma avaliação mais ou menos distorcida das músicas envolvidas” (KOLINSKI, 1973, p. 494). Desta forma, podemos entender que não é tão adequado adotar o termo *síncope* na música brasileira, já que esse termo indica uma anormalidade, e no Brasil ele é aplicado a algo que é normal a tal cultura. Em outras palavras, a anormalidade europeia é aqui a normalidade brasileira, e a síncope torna-se um recurso normal e não uma exceção. Por esses motivos, nas análises deste trabalho adotaremos, sempre que possível, a palavra *contrametricidade* no lugar da palavra *síncope*, de acordo com as definições recolhidas por Sandroni (2001, p. 21) em Kolinski e aplicadas então na música brasileira. Os conceitos de *contrametricidade* e *cometricidade* utilizados por Sandroni foram cunhados por Kolinski em uma resenha (1960) publicada pelo autor a respeito do livro *Studies in African Music*, de Arthur Morris Jones (1889-1980).

Sintetizando as definições dos dois termos, um ritmo visto como cométrico será constante e ocorrerá na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia de um compasso 2/4, e um ritmo contramétrico ocorrerá nas posições restantes. É claro que a síncope também é muito presente em outras culturas e não é um processo exclusivamente brasileiro, porém aqui ela se tornou um ritmo característico e um vínculo que une, no Brasil, certas figuras rítmicas à cultura negra, contribuindo também na invenção e consolidação das tradições brasileiras.

Ainda a vantagem de tais termos (“contrametricidade” e “cometricidade”) é fornecer um caráter neutro que não define por normal ou anormal nenhum dos dois. Assim como Sandroni, por vezes poderemos adotar a palavra síncope empregando-as apenas como “categoria nativa” e por ser um termo já de uso consensual no Brasil. Reconhecemos, porém, a falta de adequação do termo a um contexto em que a exceção é a regra, e em que o irregular é na verdade algo característico e natural, e em que as definições europeias de tal palavra não condizem com o que ela realmente é no Brasil.

Voltando à questão dos gêneros que antecederam o samba, por muito tempo alguns deles (como o lundu, polca-lundu, cateretê, fado, chula, tango, habanera, maxixe, e várias outras combinações entre esses nomes) foram misturados e confundidos, e nos informavam apenas que se tratava de música sincopada através de seus nomes estampados nas partituras. Isso se deve ao fato de que, nessa época, tudo que era sincopado era também considerado como tipicamente brasileiro. A confusão terminológica prevalecia, porém, tanto entre músicos e musicólogos quanto entre o público. Por volta de 1930 essas concepções começaram a ceder lugar a um novo paradigma e a novas concepções sobre o que é tipicamente brasileiro. Veremos adiante como, com o passar do tempo, todos os velhos gêneros que eram confundidos e misturados cederam lugar ao samba como música popular nacional e como elemento tipicamente nacional. Aos poucos o termo “samba” perdeu seu aspecto primitivo e tornou-se termo genérico de dança popular brasileira, substituindo também o maxixe.

Com as informações coletadas até aqui podemos localizar as três principais raízes atribuídas ao maxixe: o lundu, a polca e o tango brasileiro, e conseqüentemente uma das principais fontes do samba que foi o maxixe. Em síntese:

Fig. 5 – Raízes do maxixe

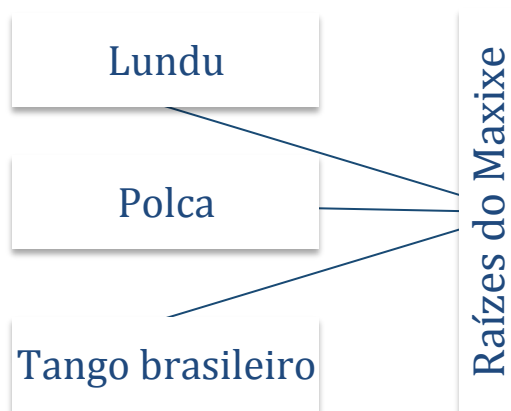
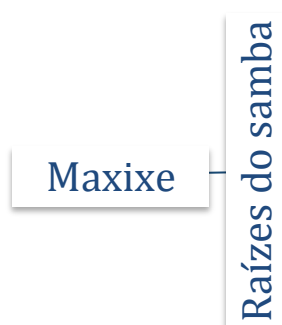


Fig. 6 – Raízes do samba



Quando os compositores começaram a chamar seus maxixes de samba o maxixe começou a abrir, portanto, as portas para o samba que conhecemos hoje. Devemos entender, que o samba que substituiu o maxixe, porém, não foi aquele samba folclórico de umbigada, mas sim o samba popular (ou carioca), de par-enlaçado e portanto sem umbigada. Esse samba ainda foi, mais tarde, modificado pelos compositores do Estácio, transformando-se no samba popular carioca, inventando uma tradição.

Vale reforçar que o termo *samba folclórico*, usado várias vezes por Sandroni, é considerado, para o autor, o samba baiano (ou samba-de-umbigada), enquanto o *samba carioca* é o samba que substituiu o maxixe nos títulos das partituras e caiu nas graças do público urbano. Na mesma palavra então, converge a significação folclórica e a popular, às

vezes confundidas de tão relacionadas. Isso forjou uma nova convergência ideológica para o termo, trazendo também uma carga folclórica ao samba popular (que muitos intelectuais brasileiros irão se utilizar a partir dos anos 1930). Assim, segundo o senso-comum brasileiro, o samba popular carioca teria sua origem no samba baiano folclórico, sendo considerado então um desenvolvimento deste último. Ao mesmo tempo outros também dizem que o samba nasceu em 1917 com “Pelo telefone”, sendo assim natural do Rio de Janeiro, do morro. Vem aí, então, uma noção de estilização (como já falamos neste trabalho), de que o samba teria nascido na Bahia mas teria sido estilizado no Rio de Janeiro, através de uma apropriação e de uma ressignificação. Dentro desse contexto, então, podemos sintetizar todas essas informações, entendendo que o samba folclórico (ou de umbigada), dentre outros elementos da cultura africana, veio com as tradições africanas de negros que migraram da Bahia para o Rio de Janeiro, misturando-se então com tradições e gêneros musicais europeus e aos poucos sofrendo o processo de transformação e reinvenção, consolidando-se então o samba que conhecemos hoje. Sandroni ainda menciona Vianna, comentando que em seu livro *O mistério do Samba* o autor mostra como

interessava aos ideólogos nacionalistas atribuir a um produto musical que acabava de nascer a respeitabilidade devida às coisas antigas e tradicionais. O samba que naquela década passou a ser consumido de norte a sul do país teve, como veremos, seus contornos definidos no Rio de Janeiro entre 1928 e 1932 aproximadamente; mas era apresentado como a mais tradicional expressão musical do Brasil inteiro (SANDRONI, 2001, p. 98).

Nesse momento devemos ressaltar a figura da “tias” (baianas mais velhas que lideravam a organização da família, religião, lazer, etc) que dentro de toda essa história fazia toda a diferença. Temos muitos nomes conhecidos entre elas, como a tia Amélia, a tia Perciliana e a tia Ciata. Esta última ficou conhecida por ser sua casa o lugar onde surgiu, em uma produção coletiva, a canção “Pelo telefone” (embora tenha em Donga seu autor oficial), da qual falaremos logo mais. Além disso, em sua casa aconteciam também grandes noitadas musicais. Nelas os sambas passaram a ser conhecidos como grandes festas, e não mais reuniões ao ar livre, possuindo agora um caráter íntimo, com comida, bebida, música, dança, etc., e ficando na memória oral do Rio de Janeiro. Essas festas funcionavam da seguinte maneira: havia um baile na sala de visitas, um samba-de-partido-alto⁹ nos fundos da casa e

⁹ Sandroni traz dois conceitos diferentes sobre o samba-de-partido-alto. O primeiro seria o antigo ou baiano, que ora aparece como um simples sinônimo de samba-de-umbigada e ora parece ser uma modalidade específica num conjunto que incluiria a chula raiada e o samba corrido. O segundo seria o moderno ou carioca: uma espécie de samba cantado em forma de desafio por duas ou mais pessoas, compondo-se de uma parte coral e uma parte solada com versos improvisados do repertório tradicional. O partido-alto nunca é, porém, cantado em desfile, mas sempre em roda (SANDRONI, 2001, p. 104).

batucada¹⁰ no terreiro. Tais festas eram conhecidas por ter como base musical o choro e o samba. Sobre esses fatos, André Diniz diz que o samba urbano crescia “no asfalto carioca com os genes da baianidade” (DINIZ, 2006, p. 27).

Voltando à questão das tias, os sambas praticados na sala do fundo (ou na sala de jantar) eram um tipo de samba-de-umbigada. As coreografias eram executadas no meio da roda e o passo mais característico era o arrastar dos pés conhecido como sapateado ou miudinho, com rápidos movimentos dos pés. Começa então a despontar a coreografia dos sambas que conhecemos hoje. Além disso, a casa de Tia Ciata teve outro papel muito importante: ela funcionou como um elo de comunicação entre a população negra e a branca, já que nessas festas frequentava todo o tipo de público (inclusive a elite branca).

Além de tudo disso devemos ressaltar que nessa época o samba também era perseguido pelo governo. Um dos fatores que provavelmente contribuíam para isso era a associação que ele tinha com as religiões afro-brasileiras, contrariando assim os valores do catolicismo (que era praticamente a religião oficial do Brasil). É preciso lembrar que quando Mário de Andrade enviou em 1938, por exemplo, a Missão de Pesquisas folclóricas ao Nordeste, constatou fortes repressões aos cultos afro-brasileiros. Nos anos de 1940 temos ainda um outro exemplo de repressão quando o clero e a polícia proibiram o samba-de-umbigada em Itu (interior de São Paulo). Nesse contexto, as festas nas casas das tias baianas também ajudaram, portanto, no processo de “aceitação” do samba.

No final do ano de 1916 acontece um momento muito importante para a história do samba no Brasil: Ernesto dos Santos, mais conhecido como Donga, registra “Pelo telefone” na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, com indicação de gênero de “samba carnavalesco”, e com letra de Mauro de Almeida. Essa composição foi um marco na história do samba e é lembrada até hoje por ter sido um grande sucesso no carnaval de 1917, tornando o termo “samba” mais popular e aumentando, a partir disso, o uso e prestígio da palavra. André Diniz explica que, mesmo existindo, antes de 1917, músicas que já se pareciam muito mais com o samba que conhecemos hoje do que a famosa “Pelo Telefone”, foi a partir dela (criada a partir de estribilhos que já existiam no senso-comum) que o termo “samba” se popularizou e se consolidou na cultura brasileira (DINIZ, 2006, p. 33).

¹⁰ A palavra “batucada”, no contexto em que está colocada, se referia a um jogo de destreza corporal, variante da capoeira, que foi popular no Rio de Janeiro, e do mesmo modo pode ser considerada também uma variante do samba-de-umbigada. Consistia numa roda, com os usuais cantos reponsoriais e palmas dos participantes, e a umbigada era substituída pela pernada (visando derrubar o parceiro). Se este conseguisse se manter de pé, ganhava o direito de aplicar a pernada no parceiro que escolhesse. A palavra “batucada”, porém, ganhará outra conotação a partir dos anos 1930 (SANDRONI, 2001, p. 103).

Muitos pesquisadores atribuem a composição e criação de “Pelo telefone” a uma noite musical que aconteceu na casa de Tia Ciata. Mais tarde o próprio Donga assumiu que não era propriamente o autor da canção, mas que havia recolhido um tema melódico que não pertencia a ninguém e então desenvolvido esse tema. De qualquer forma essa é uma informação muito relevante, pois mostra que quando o repertório folclórico saiu das salas de jantar das tias e foi introduzido na sociedade, tornou-se público, e pôde passar também à sala de visitas, que era o lugar da festa “civilizada”. Nesse momento começou-se a perceber também que as melodias cantadas nos sambas-de-umbigada podiam ser cantadas, com algumas adaptações, nos bailes da carnaval. Foi necessário moldar certos elementos do samba a fim de que se adequassem aos meios de divulgação da época. Foi então que iniciou-se a comercialização de partituras para piano, a elaboração de arranjos para banda e impressão de letras, bem como gravação de discos e preservação de direitos autorais através do registro na Biblioteca Nacional. Essa iniciativa tomada por Donga fez com que o samba, que até então era restrito a uma pequena comunidade e a festas que aconteciam nas casas das tias, virasse um gênero de canção popular (num sentido moderno de falar), com autor, gravação, sucesso popular, etc. É por isso que, apesar de poder não ter sido o autor de “Pelo telefone”, Donga teve papel de extrema importância dentro da história do samba, dando o pontapé inicial no sentido de introduzi-lo na sociedade como algo reconhecido, criando-o como gênero moderno e tornando-o conhecido como um gênero de música popular. Por causa disso, ainda, o compositor acabou sendo acusado por alguns de ter enterrado o samba tradicional. A iniciativa de Donga de trazer o sucesso do samba no carnaval de 1917 fez entender que o carnaval era, devido ao seu sucesso e popularidade, o momento ideal para o sucesso de uma nova canção no Rio de Janeiro daquela época.

A partir daí temos dois momentos importantes na constituição do samba carioca. O primeiro é o sucesso da composição “Pelo telefone” (no carnaval de 1917), enquanto o segundo é a emergência dos sambistas do bairro Estácio de Sá (entre 1928 e 1933). Essa separação do samba em dois tipos já foi ressaltada por vários pesquisadores. Dois tipos de samba, um associado à Tia Ciata e aos compositores que frequentavam as festas em sua casa (como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha, dentre outros), e o outro associado a um bairro do Rio de Janeiro que se chamava Estácio de Sá e aos compositores que viviam ali, como Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Brancura, dentre outros. Do Estácio de Sá, o samba foi se espalhando pela vizinhança (como Saúde, Salgueiro, Mangueira, etc.), difundindo-se e influenciando compositores de outras áreas da cidade, tornando-se então sinônimo de samba moderno, e do samba que reconhecemos hoje em dia.

Sandroni faz a diferenciação desses dois tipos de samba da seguinte forma: o primeiro é definido como o estilo antigo (que vigorou até o final dos anos 1920), e o segundo é definido como o estilo novo (que se impôs a partir dos anos 1930). Segundo alguns pesquisadores, os sambas do estilo antigos eram amaxixados, ou simplesmente maxixes. Um desses exemplos era o próprio “Pelo telefone” que, apesar de ter sido chamado de “samba carnavalesco” por Donga, era amaxixado. Os sambas de Sinhô (conhecido como o “Rei do samba”) também eram maxixes ou tangos. Vários autores e pesquisadores dão explicações diferentes para os sambas do estilo antigo e os do estilo novo. Para alguns, o primeiro representa a tradição, e o segundo a comercialização (ligada também à indústria do samba, à compra de sambas, etc.). Entre os compositores ligados a esse novo estilo estão Noel Rosa, Francisco Alves, Ismael Silva, Nilton Bastos, Brancura, dentre outros. Enquanto o grupo de compositores ligados à Tia Ciata conecta as origens do samba à Bahia, o segundo grupo, ligado aos compositores vindos do Estácio, relacionam a origem do samba ao Rio de Janeiro, tentando mostrar o samba como essencialmente carioca.

Há outra questão presente nessa discussão que é a profissionalização dos músicos do samba. Donga e Sinhô, por exemplo, embora tivessem se tornado músicos profissionais, não passaram por uma formação profissional, não eram músicos de orquestra, regentes ou arranjadores e, além disso, ambos eram descendentes de escravos. Músicos treinados e profissionais, no entanto, gravavam as músicas dos dois compositores e as tocavam em teatros. Isso não acontecia, porém, no que era feito na sala de jantar de Tia Ciata. O próprio samba “Pelo telefone” nasceu de improvisações de roda, palmas e instrumentos inventados. Todas essas explicações e definições a respeito do estilo antigo e do estilo novo não são, portanto, conclusivas. Ambos podem ser tocados por brancos ou negros, por orquestras ou grupos de batucada, em teatros ou reuniões caseiras. Fato é que não existem registros de samba no Rio de Janeiro antes de ser introduzido pelos baianos no final do século XIX.

A necessidade de adaptações aos desfiles de carnaval também faz parte dos processos de transformações do samba carioca. Enquanto o samba de estilo antigo estava associado às práticas na casa de Tia Ciata, o do estilo novo era praticado nos blocos (predecessores imediatos das escolas de samba) e nos botequins. Blocos e botequins possuem uma característica social importante: são mais abertos que a sala de jantar da Tia Ciata. Nesses dois podiam conviver ainda mais pessoas de diferentes meios sociais, profissionais e culturais.

O botequim substituiu, portanto, a casa da tia baiana, funcionando também como um ponto de encontro e de prestação de serviços (visto que naquela época não havia celulares,

email, etc.). A figura da baiana permaneceu nos desfiles de carnaval, mas a circulação de carros abertos, a presença de compositores e a convivência de várias classes sociais substituiu a circulação da roda de samba. A modalidade de compra e venda de sambas (estabelecida a partir da década de 1920) trouxe uma nova visão para a questão dos direitos autorais, e intensificou também a noção de parceira na música popular.

Outra questão importante no estilo novo é a presença da figura do malandro que representava a esquivança em relação ao mundo do trabalho. Os símbolos do malandro eram a viola, a cachaça, o instrumento e a bebida. No final dos anos 1920 a malandragem virou um tema recorrente nas letras de samba, popularizando então o personagem do malandro e associando-o como um símbolo do samba (e um sinônimo de sambista). O morro começou também a ser diretamente associado com o samba. Nos sambas do Estácio a malandragem passou a ser uma temática, e o que era maldito passou a ser fonte de felicidade. Eis o perfil do malandro: mestiço, oriundo de um meio economicamente desfavorecido, festeiro, sambista, preso várias vezes por tocar pandeiro, e o homem que ganha a vida sem pegar no pesado. A malandragem foi, portanto, decisiva na caracterização do estilo novo, como uma definição identitária da geração de sambistas. Outros sinais exteriores do malandro são o chapéu, o tamanco, a navalha e o lenço no pescoço. Assim se levantou e se fortaleceu o movimento de um samba que veio da voz do morro para uma expressão artística.

Noel Rosa, importante compositor do estilo novo, também estimulou e valorizou o registro autoral dos sambas (retirando-os da oralidade pura). Noel não era a figura típica do malandro, porém tornou-se amigo de inúmeros deles, chegando a estimular muitos a transformarem-se em compositores profissionais. Além de tudo isso, Noel compôs o famoso samba “Feitiço da Vila” em que fala de elementos como a farofa e o vintém. Estes elementos funcionam, então, como signos exteriores de uma identidade em que o samba é o feitiço. Em termos musicais, temos também os instrumentos musicais rítmicos que são signos da identidade do samba: a cuíca, o tamborim e a barrica (tambor grave hoje conhecido como surdo). A evolução rítmica dos instrumentos dentro da história do samba dá-se da seguinte forma:

Tab. 5 – Instrumentos para acompanhamento rítmico do samba

Instrumentos para acompanhamento rítmico do samba	
Samba baiano ou samba-de-umbigada (chamado por Sandroni de “folclórico”) até o início do séc. XX	Pandeiro, prato-e-faca, palmas
Samba do grupo “Oito Batutas” (década de 1920)	Ganzá, pandeiro e reco-reco
Samba do estilo novo (Estácio de Sá)	Cuíca, tamborim, barrica (surdo) = signos identitários do samba do estilo novo

A grande transformação do samba, porém, veio principalmente da adoção do paradigma de Estácio incorporado às melodias e ao acompanhamento. Este paradigma é um ritmo contramétrico que acontece num ciclo de 16 pulsações (no caso da música brasileira 16 semicolcheias de compassos binários 2/4) agrupadas da seguinte forma: 2+2+3+2+2+2+3, e suas variantes. Esse ritmo foi frequentemente visto a partir dos anos 1930 no samba Rio de Janeiro, principalmente em instrumentos como o tamborim e a cuíca.

Tab. 6 – Transformações do samba

Transformações do samba	
Estilo Antigo	Estilo Novo
Paradigma do <i>tresillo</i>	Mudança de paradigma rítmico: paradigma de Estácio (aparecimento na passagem dos anos 1920-30) e suas respectivas variações
Tendência à cometricidade	Prioridade à contrametricidade
Utilização da síncope característica	Aumento das síncopes entre compassos (típica do paradigma do Estácio)
Proximidade de forma e temática com a música folclórica	Temática malandra
<i>Sinhô</i> como maior compositor	Noção de autor e co-autor
	Venda e comercialização de sambas

O estudo de Vianna mostra, porém, que o mistério do samba vai além de sua história contada basicamente em dois momentos, sendo eles: 1) um samba reprimido e fechado nos morros cariocas e camadas mais populares 2) momento em que os sambistas conquistaram o carnaval e as rádios, passando a simbolizar também a cultura brasileira em sua totalidade e ajudando a formar uma nova imagem do país, com identidade, com algo para chamar de seu. Vianna explica que até os anos 20 o samba carioca ainda era considerado música de negros, embora a adoção de instrumentos do jazz por músicos como Pixinguinha já o distanciasse ainda mais da música de terreiro. No final dos anos 30, jovens brancos de classe média, como Noel Rosa, Braguinha e Almirante, conhecidos como a turma de Vila Isabel, tiveram participação decisiva na transformação do samba no gênero capaz de servir como um dos símbolos mais marcantes da identidade nacional que então se forjava. As rádios do Rio de

Janeiro e sua indústria fonográfica impunham a todo o Brasil um tipo de música que já nem era mais negra nem era mais do morro carioca, mas a música da cidade, a música do Brasil.

Mas como o samba, antes perseguido no Brasil, tornou-se símbolo do que é nacional? Vianna defende a tese de que a aceitação do gênero do samba, nos anos 1930, como emblema e música nacional foi uma tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras. Essa aceitação do samba associada à invenção da cultura popular brasileira retoma, portanto, a tese de Eric Hobsbawm sobre a invenção de tradições (sobre esse assunto falaremos de forma mais aprofundada logo adiante). Seria como se o samba surgisse do diálogo entre grupos heterogêneos que, para seus fins e propósitos, criaram ao mesmo tempo a noção de uma música nacional. Apesar de argumentar a favor da invenção do samba através do diálogo entre vários grupos sociais, Vianna atribuiu aos negros, porém, a predominância no processo. Todo esse contexto e essas discussões levantam diferentes pontos de vista que fazem parte do processo de análise da invenção de tradições dentro da música brasileira.

Enquanto Vianna traz alguns aspectos antropológicos para a discussão do surgimento e desenvolvimento do samba para chegar ao que conhecemos hoje como elemento nacional, Carlos Sandroni também discute os mesmos aspectos, porém por um viés mais teórico, musicalmente falando. Sandroni explica que quando começou a se interessar pela música popular escutou gravações de samba feitas no Rio de Janeiro a partir de 1917. Foi nessas gravações que ele constatou que o samba que ele conhecia e praticava atualmente não possuía o mesmo tipo de acompanhamento que ele ouvia nas gravações: a “batida” era diferente (SANDRONI, 2001, p. 14). Foi aí que verificou, portanto, a existência de duas batidas diferentes (e que pareciam totalmente incompatíveis): a que ele e seus contemporâneos praticavam, e a que ele ouvia nas gravações. Mais do que diferenças técnicas, porém, que podiam dizer respeito ao ritmo, ou a instrumentação e versos, essas diferenças diziam respeito ao contexto social, trocas econômicas, festas e relações entre brancos e negros. Nas palavras de Sandroni, essas diferenças se dão devido às “transformações do samba no Rio de Janeiro”, e nas palavras de Vianna, essas diferenças são o “mistério do samba”.

A música brasileira precisava de algo para chamar de seu, e acabou por inventar uma tradição: o samba, que foi promovido a elemento nacional, como um dos maiores elementos da nossa brasilidade. O interesse pelo que era autenticamente brasileiro passou a ser cada vez maior. A elite, que até então ignorava o brasileiro, passou a se interessar e a valorizar elementos como o samba, a feijoada (também pouco a pouco transformada em prato nacional) e a mestiçagem entre brancos e negros: inventa-se o Brasil do samba, da feijoada, e o Brasil mestiço! O samba passou a ser valorizado justamente como música mestiça. O que era até

aqui considerado a causa principal de todos os males, a mestiçagem, apareceu transformado e valorizado, trazendo e garantindo originalidade e autenticidade cultural.

O samba está, portanto, dentro de um contexto eclósivo de ascensão da cultura afro-brasileira e de “descobrimento” e afirmação do que seriam chamados “elementos nacionais e autenticamente brasileiros”. A imposição da cultura europeia começa, aqui, a perder sua hegemonia e a cultura popular começa então a ganhar voz. Tradições são inventadas e firmadas como genuinamente brasileiras na necessidade de se criar uma identidade, de se criar o brasileiro, de se criar o Brasil. O que o samba se tornou hoje, ou o samba que conhecemos como um dos grandes símbolos nacionais, diz respeito não somente a transformações musicais e coreográficas, mas também sociais e político-culturais.

São muitas as possibilidades, finalidades, discussões e reflexões envolvidas no conceito de “mistério do samba” proposto por Hermano Vianna. Como a presente pesquisa se trata de um trabalho de análise de tópicos musicais, não nos aprofundaremos mais em tais discussões. Apenas lanço essas possibilidades de interpretação e reflexão para um contexto em que o samba é considerado símbolo do que é carnaval, Brasil, dança e alegria, a fim de entendermos que esse mesmo samba pode ocultar vários mistérios atrás de si. Segundo Vianna, um desses mistérios está na verdadeira segregação racial oculta dentro dessa valorização de um samba “afro-brasileiro”.

Acima de tudo, lanço também tais reflexões como o exemplo de um dos maiores casos da invenção de uma tradição “autenticamente” brasileira, que contribuiu fortemente para a noção de brasilidade (dentre outras tradições inventadas que ainda analisaremos neste trabalho). Tanto o lundu como o samba, em certos sentidos, camuflaram um negro da escravidão e do trabalho pesado para um negro do carnaval, da diversão, da mulata, da dança, etc. Como Vianna bem menciona, chegamos à “transformação do samba de símbolo étnico (se é que algum dia chegou a ser um símbolo étnico) em símbolo nacional” (VIANNA, 1995, p. 32). Tornou-se “bonito” dizer, então, que o Brasil adotou a cultura das classes dominadas como símbolo do que é nacional. Essa cultura que conhecemos hoje (no caso deste trabalho, a afro-brasileira) e que chamamos de folclórica é a autêntica, porém, das classes dominadas ou será uma tradição inventada, recriada e estilizada para um propósito? O folclore é autêntico, ou é um folclore folclorizado? Deixamos essas questões em aberto para que possamos refletir sobre a possível lacuna que há entre o que realmente acreditamos e o que aprendemos a acreditar através de um senso comum, de padrões definidos, de tradições inventadas. Através de boas intenções ou não, fato é que criou-se e estilizou-se o samba, criou-se a feijoada, criou-se o Brasil, e isto foi necessário.

Mais uma vez, repito, para Vianna há vários “mistérios” em torno da história (ou das histórias) do samba e da sua afirmação como elemento nacional. Cada vez mais distante de sua inspiração folclórica, o samba começou a se firmar em ambientes urbanos e já mestiçados das cidades, principalmente no Rio de Janeiro, e espalhando-se então por todo o país. Concluímos então que o samba não foi apenas herdado das tradições do samba baiano e outras influências, mas sim reinventado e criado de acordo com as necessidades da construção de um emblema da cultura nacional. Grandes compositores brasileiros permeiam a construção e consolidação do samba (desde o começo do século XX até os dias de hoje) como símbolo nacional, dentre eles Ary Barroso (1903-1964), Cartola (1908-1980), Noel Rosa (1910-1937), Adoniran Barbosa (1910-1982), Nelson Cavaquinho (1911-1966), Lupicínio Rodrigues (1914-1974), Dorival Caymmi (1914-2008), Geraldo Pereira (1918-1955), Chico Buarque (1944), Djavan (1949), e inúmeros outros.

CAPITULO 3 - A TEORIA DAS TÓPICAS

Como principal ferramenta de acesso a alguns elementos identitários e representativos dentro da estrutura musical das obras analisadas no presente trabalho, e também de análises de possíveis elementos afro-brasileiros dentro da música brasileira, usaremos as tópicas musicais. Tópicas são figuras retóricas¹¹ dentro da música que representam e evocam uma memória de um senso comum dentro de um contexto cultural. Acácio Piedade explica que é possível usar “uma perspectiva baseada em tópicas para investigar o aspecto retórico nos estilos e gêneros musicais” (PIEADADE, 2013, p. 3). Assim, considerando a tópica como uma figura de representação, entendemos que “sua configuração aparente não está conforme à sua função real” (ANGENOT, 1984, p. 97) e nem precisa ser, necessariamente, uma citação literal do que está se referindo.

As tópicas são também uma ferramenta de acesso à compreensão do discurso musical, e a sua teoria propõe resgatar o significado como elemento estrutural da obra, possibilitando também rediscutir o significado da obra a partir de sua relação com a estrutura musical. Isso ainda leva em consideração aspectos da interpretação pessoal dos compositores no uso de elementos estilísticos e identitários, fazendo-nos entender que as tópicas podem ser móveis e dinâmicas. Assim sendo, as tópicas constituem elementos comuns a uma cultura, mas também são elementos móveis no sentido de sofrer as influências dos traços composicionais e idiomáticos de cada compositor. Além de tudo isso, as tópicas também podem sofrer possíveis ações decorrentes de processos de hibridação cultural.

Além disso, como uma figura retórica, a tópica pode figurar e representar diversos elementos dentro da música, despertando inclusive emoções e sensações comuns a um determinado contexto cultural. Os vínculos da música com certos estados emocionais, e o seu poder de expressar, representar e despertar tais estados através das figuras musicais, é um fenômeno possível de ser verificado desde os tempos da cultura grega, passando então pela Idade Média e Renascença. Desde a época Greco-romana tais artíficos já eram estudados e teorizados e, no período Barroco e começo do Classicismo, os compositores utilizaram diversos elementos retóricos a fim de organizar seu discurso musical.

Um ponto importante a ser ressaltado aqui é a *Doutrina dos Afetos* (*Affektenlehre*), que foi uma teoria de estética musical sistematizada e amplamente aceita pelos músicos do período barroco. Tal teoria atuava como ideia central de tal período e propunha que a

¹¹ Há alguns pesquisadores como Machado Neto (2012) e Eliel Soares (2017) que vêm desenvolvendo um amplo trabalho na área de retórica em música, em particular na música brasileira.

utilização de recursos técnicos específicos e padronizados na composição podiam despertar emoções (representando paixões e estados da alma, por exemplo) no ouvinte, igualmente específicas e comuns a todos. Assim, acreditava-se que a música movia os afetos do ouvinte, podendo despertar raiva, tristeza, ódio, amor, dúvida, dentre outros sentimentos e estados emocionais. Além disso, normalmente compunha-se com uma unidade estilística e expressiva baseada em um único afeto. Nesse contexto, a melodia (e suas relações intervalares), a harmonia, o ritmo, as mudanças de tempo, a dinâmica, texturas, etc., eram utilizados e combinados em função da imitação ou representação de afetos.

Mário Videira explica que a doutrina dos afetos é um dos *topoi* da estética e teoria musical do período barroco, baseada no fato de que, a partir da utilização de figuras musicais, pretendia-se “ilustrar ou enfatizar palavras e ideias no texto” (VIDEIRA, 2006, p. 57). Além disso, a noção de afeto pode ser considerada como um estado emocional ou paixão racionalizada. Apesar de ser conhecida por ser amplamente utilizada no período barroco, Videira explica que a exigência de que a música movesse os afetos já era bem anterior a esse período, e que os primeiros tratados que relacionam música e retórica datam na verdade do final do século XVI e início do século XVII. O autor explica que, no tratado de 1558 do compositor renascentista Zarlino, por exemplo, denominado *Le institutioni Harmoniche*, já era possível encontrar recomendações no sentido de incentivar os compositores para que tentassem mover o ânimo e dispô-lo a vários afetos.

As figuras musicais que expressavam determinados afetos derivavam da retórica, e pretendiam produzir impactos expressivos e sentimentos. Vários eram os recursos utilizados para isso e um deles correspondia, por exemplo, a usar seções homofônicas e vários tipos de repetições dessas seções introduzidas no contexto de uma polifonia imitativa (que é essencialmente não repetitiva). Tal recurso produzia, portanto, um grande impacto expressivo. Outros sentimentos podiam ser simbolizados por meio de padrões rítmicos, intervalares, melódicos, etc. Aos poucos a função da música passou, também, a ser cada vez mais representar e estimular sentimentos e paixões com o máximo de compreensão do texto, construindo um vocabulário de figuras características que possuíam um sentido familiar a todo ouvinte culto (VIDEIRA, 2006, p. 59). Esse desenvolvimento musical de figuras características que derivavam da retórica, e que naquele contexto cultural eram comuns aos ouvintes, já possuía então a essência do que analisamos hoje como tópicos em música. Sobre isso, Danuta Mirka explica que a conexão entre música e afetos nos ajuda, então, a esclarecer a relação entre afetos e tópicos, já que essa relação está no cerne da teoria das tópicos (MIRKA, 2014, p. 21-22).

Podemos também buscar as origens da palavra *tópica* na retórica Aristotélica. Sobre a utilização do termo, Stephen Rumph (2012) explica que

o termo tópico deriva do *topos* de Aristóteles, ou lugar. Outras traduções incluem *locus topicus*, *lieu commun*, *lugar* e lugar comum. Na retórica antiga, os tópicos não se referiam ao assunto, argumentos, nem figuras de discurso. Em vez disso, eram métodos ou estratégias para encontrar argumentos (RUMPH, 2012, p. 81, tradução nossa).

Além disso, Acácio Piedade define que

um conceito fundamental na retórica aristotélica é a noção de tópica, os *topoi*, elementos entendidos como lugares-comuns (em latim *loci-communes*) que são produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos. Na oratória, os *topoi* formam as fontes que estão na base de um raciocínio (PIEADADE, 2013, p.7).

Segundo Charaudeau e Maingueneau em *Dicionário de Análise do Discurso* (2004), a palavra *topos* foi emprestada do grego e corresponde ao latim *locus communis*, de que resultou *lugar comum*, e pode ser entendida como um elemento de uma *tópica*, enquanto a tópica é considerada uma arte de coletar informações e fazer emergir argumentos. Além disso, um *tópos* também pode ser considerado como um esquema discursivo característico de um tipo de argumento. Ainda sobre *tópica*, o mesmo dicionário traz uma das principais definições com a qual podemos relacionar diretamente seu uso também dentro do discurso musical: uma tópica é “um sistema empírico de coleta, de produção e de tratamento da informação para finalidades múltiplas (narrativa, descritiva, argumentativa), essencialmente práticas, funcionando em uma comunidade relativamente homogênea em suas representações e normas” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 474).

Sobre a metodologia utilizada para as análises, como mencionamos na introdução deste trabalho, Agawu a resume de forma concisa e precisa da seguinte forma:

- 1) É feita a identificação das tópicas através da análise de manipulações de ritmo, textura e técnica. Essa combinação de elementos musicais manipulados por cada compositor é justamente o que sugere certas tópicas.
- 2) Após a identificação, o analista localiza a tópica em seu estoque (ou o que ele chama de universo de tópicas) montado através de um conhecimento prévio de uma série de obras onde a tópica acontece. Através disso, o analista poderá também estabelecer correlações e interpretá-las.
- 3) Através de tal análise, será possível acessar a descrição e a narrativa interna de uma obra, bem como sua expressão, estrutura e forma.

E ainda como passo final Agawu explica que “a utilização de tópicos idênticos ou similares dentro de uma obra ou entre diferentes obras pode fornecer uma visão sobre a estratégia de uma obra um sobre um trabalho maior acerca de um estilo” (AGAWU, 2009, p. 44, tradução nossa).

Dentro dos processos analíticos, além de elementos musicais que constituem as tópicos, serão analisados seus possíveis significados, correlações e representações (relacionados a elementos da cultura afro-brasileira). Na música brasileira, o estudo de tópicos ainda se encontra em fase inicial, porém torna-se quase que imprescindível ir a fundo nesta pesquisa já que as tópicos musicais podem revelar processos composicionais que são essenciais para a música brasileira. Há estudos de tópicos musicais na música brasileira relacionadas ao período colonial (MACHADO NETO, 2012), tópicos indígenas em Villa-Lobos (SANTOS, D. Z., 2015), tópicos gerais em Villa-Lobos (COELHO DE SOUZA, 2010; PIEDADE, 2013, 2011, 2009; SALLES, 2013b, 2012), tópicos em Camargo Guarnieri (BENCKE, PIEDADE, 2009), tópicos afro-brasileiras (CAZARRÉ, 2001), dentre outros, como discorreremos logo mais neste capítulo.

Nicholas McKay (2007, p. 159) traz um artigo que examina o estado atual da teoria tópica. O autor divide o desenvolvimento da teoria em duas gerações de autores, da seguinte maneira:

Tab. 7 – Gerações de autores da teoria das tópicas, segundo McKay (2007)

Gerações de autores da teoria das tópicas, segundo McKay	
1ª geração	2ª geração
Leonard Ratner e seu estudo acerca da música clássica: <i>Classic music: expression, form and style</i> (1980).	Robert Hatten e seus dois livros: <i>Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation</i> (1994) e <i>Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert</i> (2004).
Wye Allanbrook e o livro <i>Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni</i> (1983).	Raymond Monelle e seus dois livros: <i>Linguistics and semiotics in music</i> (1992) e <i>The sense of music: semiotic essays</i> (2000).
Kofi Agawu o livro <i>Playing with signs: a semiotic interpretation of classical music</i> (1991).	

McKay descreve sua visão sobre a separação dos autores em duas gerações explicando que a primeira geração tem como “pai” Leonard Ratner e seus dois discípulos, Allanbrook e Agawu, que estabeleceram e desenvolveram tal modo de análise ou interpretação. Já a segunda geração, segundo o autor, procurou abordar algumas das deficiências semânticas, expressivas, semióticas e sócio-históricas da teoria. Dessa forma, procurou também explorar de forma mais profunda os fundamentos culturais e históricos das complexas funções sócio-históricas dos gestos expressivos, considerando então a utilidade de tais gestos para análise e interpretação, e ampliando consideravelmente o alcance do "universo de tópicas" da primeira geração (MCKAY, 2007, p. 161). Assim, a nova geração ampliou consideravelmente o alcance do "universo de tópicas" a fim abranger uma gama mais ampla de gestos expressivos. McKay explica que as duas gerações juntas “oferecem um vislumbre intrigante para o futuro do que hoje ainda chamamos conservadoramente de ‘teoria tópica’” (MCKAY, 2007, p. 159, tradução nossa).

Agatha Almeida propõe ainda, a partir das divisões mostradas por McKay, uma terceira geração de pesquisadores da teoria tópica que teriam em comum a insatisfação e preocupação com a falta de critérios para a definição do termo “tópica musical”. Essa terceira geração englobaria dois autores principais: Stephen Rumph e Danuta Mirka (ALMEIDA, A., 2016, p. 94). Ainda dentro dessa terceira geração, temos Tom Beghin que define as tópicas como estilos e gêneros musicais retirados do próprio contexto e utilizados em outro. Segundo o autor, cada vez mais trabalha-se com a variedade e contrastes de tópicas, de alguma forma valorizando um senso de “unidade dentro da variedade” (BEGHIN, 2014, p. 551, tradução nossa). Confrontando então todas essas informações podemos sistematizar o fluxo de estudos acerca das tópicas musicais da seguinte forma:

Tab. 8 – Fluxo de estudos acerca da teoria das tópicas musicais

Fluxo de estudos acerca da teoria das tópicas musicais	
1ª Geração	Geração que desenvolveu os rudimentos da teoria das tópicas musicais
2ª Geração	Aspectos semióticos e discursivos desenvolvidos pelos autores
3ª Geração	Novas afirmações, ressignificações e aplicações da teoria das tópicas

Após esta introdução e rápido panorama a respeito da teoria da tópicas, começaremos agora a explicar de forma mais detalhada o desenvolvimento e aplicações da teoria desde o estudo proposto por Leonard Ratner para o estilo Clássico até a suas aplicações para a música brasileira.

3.1 O estudo de tópicos musicais: do Estilo Clássico ao Brasil

Como já discutimos há pouco, a conexão entre música e afetos no período barroco, e então entre afetos e tópicos, já nos esclarece uma relação que está no cerne da teoria das tópicos (MIRKA, 2014, p. 21-22). No entanto, foi após a publicação do estudo sobre o estilo Clássico, de Leonard Ratner (1980), que esse estudo ganhou visibilidade e interesse e começou a ser difundido e aplicado como uma ferramenta analítica. Ratner descreve que:

A partir dos seus contatos com devoção religiosa, poesia, drama, entretenimento, dança, cerimônia, militares, a caça e a vida das classes mais baixas, a música no início do século XVIII desenvolveu uma enciclopédia de figuras características, que formou um rico legado para compositores clássicos. Algumas dessas figuras foram associadas com vários sentimentos e afetos; outras tinham um sabor pitoresco. Elas são designadas aqui como tópicos - assuntos para o discurso musical. (RATNER, 1980, p.8, tradução nossa).

Ainda segundo as definições propostas pelo autor, as tópicos pode ser divididas em duas categorias principais: “peças/obras inteiras, ou seja, *tipos*, ou figuras e progressões dentro de uma peça, ou seja, *estilos*” (RATNER, 1980, p. 9, tradução nossa).

Através de seu livro, o autor propôs um estudo que traz um panorama das principais tópicos utilizadas no século XVIII, mostrando que a maioria das tópicos descritas por ele são largamente utilizadas no decorrer deste século. Ratner relaciona o uso de tópicos ao estilo de vida, características e tradições europeias daquele período. Diz, porém, que esta utilização é diferente no período barroco pois a “música barroca tendia a desenvolver uma [única] idéia, afeto, ou tópicos ao longo de uma peça, para manter a unidade através da consistência. Mas misturas e contrastes tornaram-se cada vez mais frequentes na música clássica” (RATNER, 1980, p. 26, tradução nossa). Apesar desses contrastes de tópicos começarem a ser amplamente utilizados por Bach, segundo Ratner, “Mozart foi o maior mestre em misturar e coordenar tópicos em um curto espaço” (RATNER, 1980, p. 27). Hatten faz uma síntese das definições propostas por Ratner através de um esboço que, segundo ele, “exibe a hierarquia brusca implícita na apresentação de Ratner” (HATTEN, 1994, p. 75). Segundo o autor, o esquema de Ratner envolve o uso sobreposto de termos, como o estilo, e a mistura de categorias, como o "estilo" de abertura francesa, sem as implicações formais da própria abertura. Hatten explica que essas abordagens, no entanto, podem oferecer uma orientação em relação às categorias inevitavelmente confusas fornecidas pelos teóricos da época. Segue

abaixo o esboço¹² feito por Hatten a respeito das definições de Ratner sobre as tópicas musicais:

I. Códigos de sentimentos e paixões, ligados a:

- A. ritmo, movimento, tempo
- B. intervalos
- C. motivos usados para simbolizar afeto

II. Estilos, baseados em:

- A. local, ocasião, situação
 1. eclesiástico/ sacro
 2. estilo camerístico (*galanterie*)
 3. teatral/ estilo operístico (relativo ao estilo camerístico)
- B. grau de dignidade
 1. alto estilo
 2. médio estilo
 3. baixo estilo

III. Tópicas, ou:

- A. tipos (peças totalmente finalizadas, ou inteiras), como danças (minuetos, contradança, etc.) no alto, médio ou baixo estilo,
ou
- B. estilos (figuras e progressões dentro de uma peça)
 1. militar, caça
 2. estilo cantabile
 3. abertura francesa
 4. musette, pastoral
 5. música turca
 6. tempestade e ímpeto
 7. sensibilidade, *Empifindsamkeit*
 8. estrito, estilo erudito/culto (vs. *galant*, ou estilo livre)
 9. estilo fantasia

IV. Pictorialismo, pintura de palavras, e imitação de sons da natureza

Segundo Stefanovic (2010), em Ratner os *tipos* possuem maior homogeneidade, enquanto o *estilo* abrange um amplo espectro de fenômenos musicais, entre os quais podemos

¹² Tradução nossa.

discernir imediatamente diferenças categoriais. McKay destaca, porém, que Ratner não busca necessariamente um equilíbrio analítico entre estilo e sintaxe, mas sim faz uma espécie de índice, coleção ou listagem de tópicos que oferecem pistas para iluminar o analista e o performer a compreender e reconhecer as intenções poéticas e expressivas do compositor. É preciso ressaltar que Ratner traz apenas uma espécie de índice dessas tópicos, sem abordar sua semântica e seu lugar na estrutura musical, por exemplo, satisfazendo-se com a localização de sua autenticidade dentro de uma obra e sua utilidade histórica ao apontar a coleção de tópicos do período clássico (MCKAY, 2007, p. 164).

Um pouco mais tarde e um passo adiante, Agawu traz abordagens semióticas para a teoria das tópicos. Danuta Mirka explica que o autor trata o conceito de tópico como a chave para a expressão musical e a produção significados. Assim, portanto, podemos entender que as tópicos seguem um percurso gerativo de significação, e por serem capazes de produzir significados, já possuem potencial semiótico. Da mesma forma as tópicos são uma estratégia de construção de sentido dentro da música, utilizando figuras musicais de representação que significam e podem representar algo que é externo ao seu contexto musical. Tais figuras não são, porém, encontradas de forma solta e isolada, mas são elementos discursivos que constroem, numa visão mais ampla, a narrativa e o discurso musical. Longe da intenção de nos aprofundarmos nas questões que conectam a semiótica e as tópicos musicais (levando em conta a amplitude do assunto), passaremos por um rápido panorama acerca dessas conexões. Semioticamente falando, “um signo é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 2005, p. 46), expressando um sentido que direciona a um objeto. Segundo Agawu, a tópico pode ser definida como um signo musical, e “cada tópico incorpora a união de um significante e um significado verbalmente mediado” (AGAWU, 1991, p. 128). Em termos Peircianos (PEIRCE, 2005, p. 52), um signo pode ser denominado *ícone*, *índice* ou *símbolo*, da seguinte forma:

Tab. 9 – O *Signo*, segundo Peirce

Signo		
Ícone	Índice	Símbolo
<p>- “Signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios” (PEIRCE, 2005, p. 52).</p> <p>- Signo que atua por semelhança ou analogia.</p>	<p>- “Signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto” (PEIRCE, 2005, p. 52).</p> <p>- Tem necessariamente alguma qualidade em comum com o objeto</p> <p>- Signo que indica ou sugere algo.</p>	<p>- “Signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto” (PEIRCE, 2005, p. 52).</p> <p>- Signo que se relaciona a algo por uma convenção, tendo uma relação arbitrária com o objeto a que se refere.</p>

O status das tópicas como signos expressivos, inicialmente proposto por Agawu, foi então consolidado por Robert Hatten e Raymond Monelle em estudos que enquadram as tópicas, portanto, no campo da semiótica musical (MIRKA, 2014, p. 22). Monelle, por exemplo defende que a tópica é essencialmente um símbolo, com suas características icônicas ou indiciais regidas por uma convenção ou regra. Para o autor, a expressão [tópica] é interpretada com referência a uma convenção, que seja uma regra efetiva para toda a cultura contemporânea ou um traço do idioleto do compositor (MONELLE, 2000, p.15-17). Assim, podemos entender que, quando um ícone (e/ou suas características indiciais) se transforma em uma convenção ou lugar-comum dentro de um contexto cultural, torna-se símbolo, e então uma tópica.

Outra contribuição de Agawu foi a listagem de 61 dos tópicos mais utilizados na música clássica, feita com o intuito de orientar os leitores para as possibilidades de um afeto, estilo e/ou técnica. Alguns dos termos presentes nessa lista são cotidianamente usados por musicólogos, enquanto outros são termos menos familiares, tirados de várias fontes do século XVIII (AGAWU, 2009, p. 43-44):

Tab. 10 – O universo das tópicas para a música Clássica, segundo Agawu

The Universe of Topic for Classic Music		
1. Alberti bass	22. fantasia style	43. musette
2. alla breve	23. French overture style	44. ombra style
3. alla zoppa	24. fugal style	45. passepied
4. allemande	25. fugato	46. pastorale
5. amoroso style	26. galant style	47. pathetic style
6. aria style	27. gavotte	48. polonaise
7. arioso	28. gigue	49. popular style
8. bound style or stile legato	29. high style	50. recitative (simple, accompanied, obligé)
9. bourrée	30. horn call	51. romanza
10. brilliant style	31. hunt style	52. sarabande
11. buffa style	32. hunting fanfare	53. siciliano
12. cadenza	33. Italia style	54. singing allegro
13. chaconne bass	34. <i>Ländler</i>	55. singing style
14. chorale	35. learned style	56. strict style
15. commedia dell'art	36. <i>Lebewohl</i> (horn figure)	57. Sturm und Drung (storm and stress)
16. concerto style	37. low style	58. tragic style
17. contredanse	38. march	59. Trommelbass
18. ecclesiastical style	39. middle style	60. Turkish music
19. <i>Empfindsamer</i> style	40. military figures	61. waltz
20. <i>Empfindsamkeit</i> (sensibility)	41. minuet	
21. fanfare	42. murk bass	

Robert Hatten também expande e aprofunda o trabalho acerca da teoria das tópicas trazendo um estudo sobre o que ele chama de *conceitos-chave*: “marcação, tipos estilísticos,

sinais estratégicos, tópicas, gêneros expressivos, e tropos”¹³ (HATTEN, 2004, p.1, tradução nossa). Segundo Hatten, a análise de todos estes elementos em conjunto pode nos mostrar a modelagem expressiva em todos os níveis da estrutura. O autor ainda diz que as tópicas possuem fortes correlações ou associações com significado expressivo e que as análises de tópicas em música podem trazer relações entre a estrutura musical e seu significado. Além disso, Hatten explica que

podemos avançar [entendendo] como as estruturas que descobrimos podem ser baseadas em significados típicos do estilo, e como eles podem ser a criação de espécies únicas de significados dentro das limitações desse estilo. Eu chamo o primeiro tipo de significado de correlação estilística, com base na generalização de tipos; o segundo tipo de significado é uma interpretação estratégica, e baseia-se na criação de sinalizações (HATTEN, 2004, p.23-24, tradução nossa).

McKay explica que a principal contribuição de Hatten para a teoria tópica foi o livro *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* (1994). Nele, Hatten aborda a noção de "gênero expressivo", que contém conceitos como a teoria da marcação, tropos e significado emergente, permitindo que o autor chegue, assim, a um grau maior de interpretação expressiva e uma noção muito mais repleta de significação musical do que os autores anteriores a ele (MCKAY, 2007, p. 168). Salles completa esse pensamento dizendo que

a teoria de Robert Hatten sobre música e significado é uma das mais elegantes e sistemáticas maneiras de definir o problema da correlação do conteúdo musical ao significado contextual, abordando os fundamentos de um estilo em particular e seus desenvolvimentos (expansão de estilo), adotando a abordagem hermenêutica preconizada por Monelle (SALLES, 2016, p. 223-224).

Discorreremos um pouco, agora, a respeito dos conceitos explorados e analisados por Hatten. Antes de chegar ao gênero expressivo, porém, trataremos dos conceitos de tipos estilísticos (*style types*), sinais estratégicos (*strategic tokens*), tropos (*tropes*) e marcação (*markedness*), respectivamente.

Sobre *tipos estilísticos* e *sinais estratégicos*, Hatten explica que a abordagem semiótica utilizada por ele é, por um lado, estruturalista, quando busca a reconstrução dos tipos estilísticos que se correlacionam com significados expressivos gerais, mas também

¹³ Os termos originais em inglês utilizados por Hatten são: “*markedness, style types, strategic tokens, topics, expressive genres, and tropes*” (HATTEN, 2004, p.1)

hermenêutica, quando busca interpretar os projetos estratégicos através dos quais um compositor individualiza e particulariza os *tokens* (sinalizações) desses tipos, alcançando então significados expressivos únicos. Assim, o autor busca uma abordagem que ajude a compreender *como* a música tem significado, e não apenas o que ela pode significar. Para tanto, Hatten também apoia suas análises em uma perspectiva de reconstrução historicamente informada do estilo (HATTEN, 2004, p. 21). A partir de todas essas informações, podemos resumir e sistematizar tais conceitos de Hatten da seguinte forma:

Tab. 11 – *Tipos estilísticos e Sinais estratégicos*, segundo Hatten (2004)

Tipos estilísticos (<i>style types</i>)	Sinais estratégicos (<i>strategic tokens</i>)
<ul style="list-style-type: none"> - uma correlação estilística, baseada na generalização de tipos. - correlacionam-se com significados expressivos gerais. 	<ul style="list-style-type: none"> - interpretação estratégica, baseada na criação de tokens (HATTEN, 2004, p. 24). - interpretação dos projetos estratégicos através dos quais um compositor individualiza e particulariza os <i>tokens</i> (sinalizações) dos tipos.
<ul style="list-style-type: none"> - Abordagem estruturalista 	<ul style="list-style-type: none"> - Abordagem hermenêutica

O conceito de *tropos* musical, em Hatten, é definido como a combinação de duas ou mais tópicos capazes de criar novos significados e aumentar sua expressividade dentro da obra. Segundo Machado Neto, o *tropos* seria um “recurso de modificação do sentido lato das tópicos” (MACHADO NETO, 2012, p. 393). O autor ainda explica, por exemplo, que o compositor Marcos Portugal projetou em seu *Réquiem*, através dos “jogos dos componentes retóricos e estruturas discursivas, uma multiplicidade de tropos trabalhando justamente nas nuances da vida, morte e transfiguração” (MACHADO NETO, 2012, p. 394). Podemos entender, através desse conceito, que um mesmo compositor pode trabalhar com jogos de significados, sobreposição de tópicos, de acordo com o que ele deseja comunicar ou com os contrastes e diferentes significados que deseja produzir. Através da utilização de um jogo de sobreposições de tópicos em um único espaço é possível ainda ampliar a capacidade semântica da música.

Já o conceito de *marcação* (*markedness*) diz respeito a uma relação de oposições. É, portanto, um conceito teórico que pode ser aplicado à música ajudando a explicar o papel

fundamental das oposições musicais. Musicalmente falando, quando um elemento possui menor amplitude significativa em oposição a outro, por exemplo, o primeiro é considerado como marcado. Hatten traz um exemplo extra-musical de marcação quando explica que no par homem/mulher, por exemplo, podemos considerar o termo “homem” como não marcado pois pode ser utilizado tanto para referir-se a um ser humano do sexo masculino quanto para toda a humanidade, enquanto o termo mulher pode ser considerado como “marcado”, pois significa apenas o gênero feminino. O conceito de marcação pode ser aplicado também ao conceito de gênero expressivo, como veremos adiante.

Os gêneros expressivos são as trajetórias dramáticas que ocorrem dentro de uma determinada obra, e Hatten utiliza como princípio o conceito de oposição para definí-los. Assim, para mapear uma tópica ou um gênero expressivo, o autor compara estruturas de elementos que se opõem. Quando um gênero expressivo é reconhecido ou invocado em uma peça, é capaz de guiar o ouvinte na interpretação de características particulares, ajudando assim a desenvolver um cenário dramático ou expressivo que é capaz de controlar o contorno expressivo geral de uma obra. Dessa forma, além das correlações que os gêneros podem invocar para as tópicas (trágico, transcendente), poderão haver também outras interpretações guiadas por esquemas dramáticos ou expressivos (a natureza, o ritmo e a colocação das mudanças de trágico para transcendente, por exemplo). Na verdade, o cenário musical da obra resultará da interação entre as estratégias temáticas de um trabalho (tópicas) e as expectativas maiores acerca de seu gênero expressivo. As tópicas ajudam a constituir e construir, portanto, o cenário geral de um gênero expressivo (HATTEN, 1994, p. 70).

Para exemplificar os conceitos gênero expressivo Hatten traz algumas proposições interessantes sobre o gênero trágico, dada sua oposição expressiva com o gênero cômico (“não trágico”). Para isso, o autor usa o conceito de marcação como um conceito-chave que ajudará a estabelecer tal conexão e, em seguida, determina a posição do gênero trágico segundo os “graus de dignidade” de Ratner (baixo, médio e alto). A partir do pano de fundo dessas duas categorizações, Hatten acrescenta uma terceira camada à sua análise, mostrando que o gênero expressivo *trágico* está associado tanto com o modo *menor*, como com os estilos de *alta* dignidade social, estabelecendo com isso uma série de correlações mais estreitas que caracterizam o gênero trágico como um gênero *marcado*. Já o gênero *cômico* é considerado não-marcado devido à variedade de gêneros possíveis dentro de sua classificação (buffa, pastoral, dentre outros), comparado ao alcance estreito do trágico (previsto a partir da marcação do modo menor). Na música brasileira, Salles propõe uma adaptação da teoria de oposições proposta por Hatten. Segundo o autor,

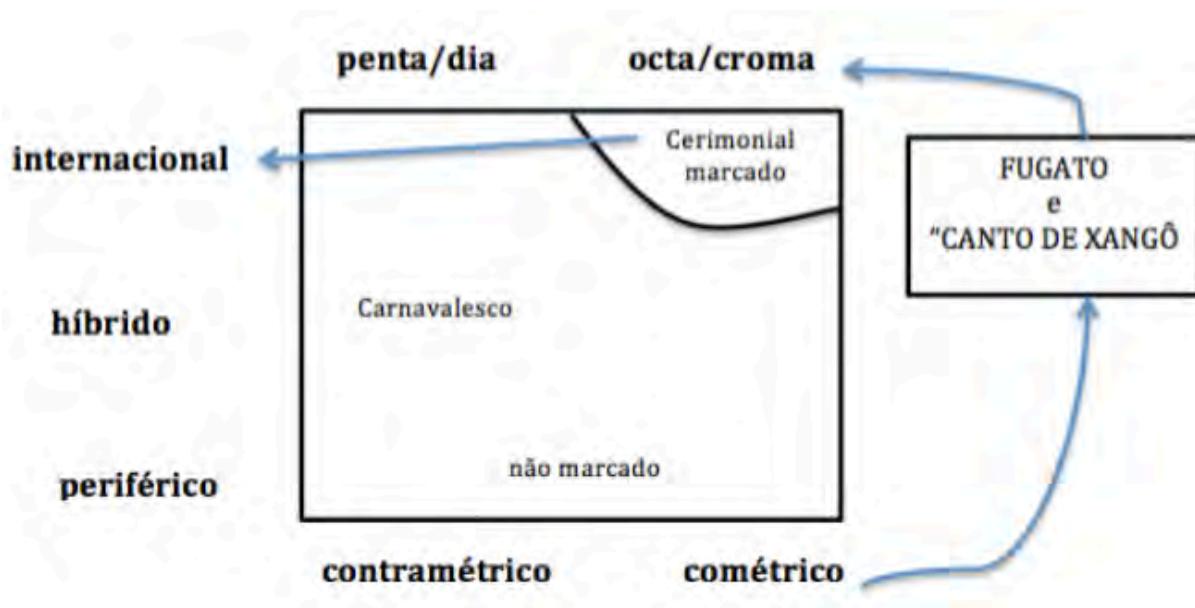
o “encaixe” do modelo desenvolvido por Hatten com a música de Villa-Lobos requer ainda outra importante adaptação, capaz de aprimorar nosso entendimento das peculiaridades do caso brasileiro: os gêneros expressivos clássicos “trágico” e “cômico”, embora universalmente aceitos, não encontram aplicação direta significativa na música brasileira – ou ao menos não me ocorre uma lista significativa de obras brasileiras que tenham sido historicamente associadas com o gênero trágico; mais ainda, o gênero “trágico” aparentemente entra em declínio na primeira metade do século XX. É incomum designar uma obra de Stravinsky, Schoenberg, Villa-Lobos ou Guarnieri como “trágica”, no sentido em que isso tradicionalmente era aplicado a Beethoven. Outros gêneros expressivos predominam a partir do modernismo (SALLES, 2016, p. 247).

Segundo Salles é mais cabível aplicar, então, para a música de Villa-Lobos e quem sabe até para a música brasileira de forma mais generalizada (em possíveis generalizações posteriores), a oposição entre os gêneros “carnavalesco” e “cerimonial”. O gênero cerimonial, ou sério, pode abranger desde o estilo “periférico” até o estilo “internacional”. A seguir podemos comparar a figura proposta por Hatten e a proposta de adaptação feita por Salles para a música de Villa-Lobos:

Fig. 7 – Modelo de oposições proposto por Hatten e traduzido por Salles (2016)



Fig. 8 – Modelo de oposições proposto por Salles (2016) para a música de Villa-Lobos



Salles também propõe uma classificação de gêneros expressivos (analisados nos *Quartetos de Cordas* Villa) através de uma categorização sistêmica (SALLES, 2016, p. 242). Segundo o autor, os gêneros expressivos podem ser agrupados em cinco categorias (com algumas subdivisões ou subgêneros equivalentes):

Tab. 12 – Gêneros expressivos propostos por Salles (2016) para a música de Villa-Lobos

Gêneros expressivos	
Cerimonial	Relacionados a festividades solenes ou ritos religiosos. Ritualístico, sério, grave.
Saudoso	Relacionados à perda e expressão de lirismo. Profundo, melancólico, elegíaco, terno, ingênuo. O gênero “saudoso” é o que mais facilmente se aplica a todos os estilos.
Rústico	Gêneros que expressam os modos dos que vivem em sociedades periféricas, rurais ou urbanas. Rude.
Carnavalesco	Relativo às festas pagãs. Festivo, grandioso.
Picaresco	Relativos ao “malandro”, alusivo tanto às <i>Memórias de um Sargento de Milícias</i> , como ao <i>Macunaíma</i> nosso “herói sem nenhum caráter”. Gingado, brejeiro, malandro.

Além disso, o autor propõe também uma distribuição dos níveis hierárquicos, a fim de que “possamos pensar em um agrupamento das microestruturas geradoras de conteúdo expressivo e sua participação em uma *rede de signos* que oriente *progressivamente* a construção de unidades maiores” (SALLES, 2016, p. 241). Tal distribuição hierárquica proposta por Salles é feita do geral para o particular, partindo dos *gêneros expressivos* e passando por *estilos* e *tipos* até chegar aos símbolos culturais, os quais, segundo o autor, eventualmente podem também ser definidos e analisados como tópicos, dependendo de seu uso histórico e da sua aceitação como um senso-comum dentro de um contexto cultural. Segundo o autor, isso irá nos permitir comparar e classificar os gêneros expressivos segundo suas noções implicadas e opostas, assim como feito no modelo proposto por Robert Hatten, a partir da noção de *marcação*. Em princípio, os gêneros podem ser aplicados a quaisquer estilos, embora algumas associações sejam mais comuns. Do mesmo modo, o autor explica que podem haver também combinações incomuns, como cerimonial/infantil ou carnavalesco/ameríndio.

Tab. 13 – Hierarquia de classificações propostas por Salles (2016) para a música de Villa-Lobos

Gêneros expressivos		Estilos	Tipos	Símbolos/Tópicos
Cerimonial	Ritualístico Sério Grave	Afro-brasileiro	Xangô Maracatu Macumba Candomblé Congado Capoeira	Berimbau Batucada Canto de Xangô
Saudoso	Profundo Melancólico Elegíaco Terno Ingênuo Lamento Nostálgico	Ameríndeo	Dança Lenda Nheengatu	Flauta nasal Chocalho (caracaxá) Motivo indígena (Voz do índio) Dança ritual Passarada Natureza (Alma do índio): harmônicos, glissandos, 4J/5J
		Infantil	Ciranda Canção de roda Parlenda Trava-língua Acalanto	Infância (citação) Onomatopéia Algazarra (“Polichinelo”)
		Nacionalista	Patriota Verde-amarelo Populista Hino/banda Exaltação	Sabiá/palmeira Futebol Feijoada Caipirinha/cachça Militar
Rústico	Bucólico Rude Cordial Cantos de trabalho Selvagem	Caipira	Toada Cateretê Moda de viola Ponteio Quadrilha	Viola caipira Rabeca Canto em terças
Carnavalesco	Festivo Grandioso	Nordestino	Baião Forró Xaxado Embolada Frevo Boi	Zambumba Sanfona Aboio Sertão Seca Cantiga de cedo
Picaresco	Gingado Brejeito Malandro	Carioca	Choro Samba Modinha Maxixe Bossa Nova	Cavaquinho Baixaria (7 cordas) Síncope (<i>tresillo</i> ; Estácio) Tamborim Carinhoso Chão de estrelas

Seguindo a trajetória dos autores que trabalharam com a teoria das tópicas e os conceitos trazidos por cada autor, devemos apontar que, além dos autores da primeira e segunda geração apontados por McKay, e os da terceira geração apontados por Almeida (2016), temos também Márta Grabócz (2009) e outros que continuaram o estudo de tópicas musicais. Na América Latina, autores como Melanie Plesch, Marcelo Cazarré, Paulo de Tarso Salles, Acácio Piedade, Rodolfo Coelho de Souza, Gabriel Moreira e Daniel Zanella estão adaptando e aplicando o estudo das tópicas para a música latino-americana.

Plesch define as tópicas como um tipo de “emblema musical”, exemplificando que o violão, na música argentina, não é só um instrumento musical dentro do repertório, mas que, através de características especiais (melódicas, rítmicas, harmônicas, etc.), ele se torna um símbolo do âmbito rural (PLESCH, 1996, p. 57). Nesse sentido, a autora ainda acrescenta que o violão se torna, então, uma tópica musical do nacionalismo argentino, já que é uma figura de representação e significação, com diversas características implícitas.

Indo diretamente para a música brasileira, devemos mencionar Marcelo Cazarré que desenvolveu um importante estudo sobre tópicas afro-brasileiras nas danças de negros da literatura pianística brasileira. Talvez o trabalho de Cazarré seja um dos primeiros trabalhos escritos sobre a aplicação da teoria das tópicas para a música brasileira, além de ser um dos únicos, até o presente momento, a analisar tópicas especificamente afro-brasileiras na música brasileira¹⁴. As tópicas analisadas por ele são aplicadas de acordo com o “conhecimento de procedimentos utilizados na escrita para piano” (CAZARRÉ, 2001, p.97). São elas:

¹⁴ Piedade (2015) também faz referência a um tipo de “tópica afro-brasileira” quando fala que propôs alguns conjuntos de tópicas que julga relevantes para a música brasileira, os quais: brejeiro, época de ouro, caipira, nordestina, afro-brasileira, indígena, sons da floresta. Não encontrei material, porém, onde Piedade analisa especificamente o que ele chama de “tópica afro-brasileira”. Além do mais considero muito abrangente abarcar, em apenas uma tópica genérica “afro-brasileira”, tantas possibilidades tópicas presentes no que poderíamos chamar de “estilo afro-brasileiro” (SALLES, 2016).

Tab. 14 – Tópicas afro-brasileiras analisadas por Marcelo Cazarré

Tópicas afro-brasileiras propostas e analisadas por Cazarré (2001)	
Tópica	Características
<i>Canto responsorial</i> ¹⁵	Representação de um côro respondendo à frase do cantor que puxa a dança. <ul style="list-style-type: none"> • Na escrita pianística é representada por repetições literais ou modificadas de trechos musicais e/ou pelo procedimento de pergunta e resposta.
<i>Chamadas</i>	Pode representar: <ul style="list-style-type: none"> - o chamamento dos tambores para os dançarinos. - o toque de “chamada de santo” nos cultos religiosos. - as chamadas e gritos de guerra dos puxadores das escolas de samba atuais. <ul style="list-style-type: none"> • Indicada, na partitura, por um solo de caráter introdutório ou de articulação entre as partes, com uma linha ritmo-melódica única.
<i>Acentos</i>	Representação dos gestos corporais de dançarinos e também de deslocamentos de acentuações nas batidas de percussão e nos cantos. <ul style="list-style-type: none"> • É representada por deslocamentos rítmicos produzidos por acentuações que quebram a métrica utilizada dentro da peça.
<i>Melodia folk</i>	Representação de uma melodia de caráter folclórico ou popular dentro de uma obra. Cazarré transcreveu 21 melodias que, segundo ele, possuem características identificáveis com melodias africanas e afro-americanas.
<i>Ostinato</i>	Representada pela ocorrência de um ritmo constante. O autor listou os 18 principais padrões rítmicos recorrentes nas obras analisadas por ele.
<i>Possessão</i>	Representa o estado de transe característico das danças dos cultos religiosos afro-brasileiros. <ul style="list-style-type: none"> • Na partitura, vem associada com um grande aumento da densidade e/ou aceleração do tempo ou com terminações de obras em procedimentos escalares (ou arpejos descendentes), possivelmente referentes à queda corporal no estado de transe.
<i>Sincopação</i>	Pode ser interpretada por uma síncope literal ou uma síncope linear que acontece entre um movimento de vozes.
<i>Alteração discursiva</i>	Ocorre quando um grupo de variáveis muda bruscamente, modificando muitas vezes o caráter da música e rearticulando a forma geral da peça. Pode ainda representar possíveis trocas de passos de danças afro-brasileiras.
<i>Virtuosidade</i>	Representa um elemento de ligação entre as culturas afro e europeia, fundamentando-se nas descrições de tambores tocados em grande velocidade ou nas habilidades dos cantores que realizam solos
<i>À la Havana</i>	Representa os padrões rítmico-melódicos de Cuba e das Antilhas Hipânicas, como o <i>tresillo</i> e o <i>cinquillo</i> .

¹⁵ Canto responsorial é um tipo de canto coletivo onde uma voz (muitas vezes um solista) chama a resposta das outras vozes.

Não utilizarei, neste trabalho, as tópicas propostas por Cazarré pois acredito que a maioria delas, por exemplo, são apenas *tokens* comuns a diversas tópicas, ou apenas figuras musicais isoladas que não produzem, em muitos casos, significados específicos. Acredito que as tópicas *ostinato* e *sincopação*, por exemplo, tenham um caráter muito genérico de figuras musicais que são recorrentes em diversos contextos, já que um ostinato ou uma síncopa isolados podem ter múltiplas interpretações e, como já dito, são apenas figuras musicais. As tópicas, no geral, precisam ser a combinação de algumas características (ou elementos e figuras musicais) que produzam significados mais amplos de uma certa convenção cultural, e não apenas figuras musicais isoladas. Além disso, as tópicas podem também ser representadas através de diferentes parâmetros musicais como timbre, textura, ritmo, dentre outros. Dentro da tópica *canto de xangô*, por exemplo, a síncopas e os ostinatos, combinados a outras características, ganham um caráter de possíveis representações, interpretações, e significados que poderiam ser diferentes em outros estilos, tipos ou tópicas.

Devemos, porém, considerar o trabalho de Cazarré de grande importância por ser, como já dito, um dos primeiros a aplicar a teoria das tópicas musicais para a música brasileira. Através do panorama fornecido aqui sobre suas análises e seu ponto de vista, será possível também traçarmos um panorama de como a teoria das tópicas se desenvolveu desde suas primeiras aplicações para a música brasileira até os dias de hoje.

Acácio Piedade possui um amplo trabalho sobre tópicas musicais na música brasileira que pode ser considerado de extrema importância por ser, após o trabalho de Marcelo Cazarré, um dos precursores do estudo de tópicas no Brasil. Segundo o autor,

na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem voltar a se fundir . [Na música brasileira, é possível] aplicar a teoria das tópicas nesta comunidade cultural e historicamente situada que se entende enquanto uma nação, mesmo que recortada por diversos e divergentes estilos internos. [...] Note-se que as tópicas flutuam acima da fronteira popular-erudito, e deste modo [é possível tratar] da musicalidade brasileira sem me ater a esta distinção (PIEDADE, 2013, p. 6-7).

Uma das tópicas trabalhadas pelo autor é a tópica *época-de-ouro* onde o autor remonta o universo das modinhas e das serestas, trazendo suas representações através de figuras específicas. Algumas dessas figuras podem ser fermatas que representam o lirismo

rubato do canto (frequentemente usado em serestas) ou mesmo representações da baixaria do choro e também o uso de apojeturas na melodia. Segundo o autor, as tópicas *época-de-ouro* são abundantes em Villa-Lobos. Piedade também explica que os compositores podem usar os elementos característicos de uma tópica de forma transformada, o que não enfraquece a força de expressão e significação da tópica. No exemplo a seguir (PIEIDADE, 2009, p. 129), Piedade demonstra a utilização de duas tópicas nos compassos 7 a 12 da *Bachianas n. 4* de Heitor Villa-Lobos, a tópica *nordestina* e a tópica *época-de-ouro*:

Fig. 9 – Tópica *nordestina* e tópica *época-de-ouro*, segundo Acácio Piedade



Sobre este trecho, o autor explica que Villa-Lobos utiliza um tema claramente nordestino (tópica *nordestina*) e, a partir do compasso 10, uma linha descendente de baixo que representa a tópica *época-de-ouro*.

Diósnio Machado Neto possui amplas pesquisas sobre compositores do período colonial brasileiro e, como parte desse trabalho, o autor analisa tópicas musicais na obra destes compositores. Uma das tópicas trabalhadas por ele é a *marcha fúnebre* analisada no *Requiem* de Marcos Portugal. Essa tópica que traz como principais características: caráter processional (baixo marcando passos), caráter grave e modo menor. Outra tópica trabalhada pelo autor é a *pathopoeia*, onde a “suspensão harmônica por dissonância sobreposta torna-se um signo isomórfico na retórica” (MACHADO NETO, 2012, p. 389). Esta tópica é usada para a expressão de uma grande emoção, utilizada também em compositores como Monteverdi e Mozart.

Paulo de Tarso Salles aplica a análise de tópicas principalmente na obra de Villa-Lobos. Um das tópicas analisadas pelo autor é a tópica *sabiá*, caracterizada por um motivo de pássaro com a representação notacional que Villa comumente empregou para o canto do sabiá da mata. Essa tópica pode ser analisada, por exemplo, nos *Quartetos de Cordas n. 4, 6 e 8* de Villa-Lobos e, através dela, pode ser sugerido algum tipo de caráter nacional por tratar-se da “evocação de espécie tipicamente brasileira” (SALLES, 2012, p. 87). Veremos a seguir um

dos exemplos dessa tónica apontado por Salles no *Quarteto de Cordas n. 6* de Villa-Lobos:

Fig. 10 – Tónica *sabiá* no *Quarteto de Cordas n. 6* de Villa-Lobos (I movimento, c. 153-156), segundo Salles (2012)

The image displays a musical score for the first movement of Villa-Lobos's String Quartet No. 6, measures 153-156. The score is in 4/4 time and features a 'Solo' section for the first violin. The first two staves (Violin I and Violin II) show a melodic line with accents and slurs. The third staff (Cello/Double Bass) shows a rhythmic accompaniment with triplets. The fourth staff (Bass) shows a rhythmic accompaniment with triplets.

A partir de todas as informações coletadas até aqui podemos elaborar uma tabela com definições de tónicas musicais segundo alguns autores que trabalham sobre o assunto, desde Ratner até sua aplicação à música brasileira:

Tab. 15 – Definições de tópicos musicais segundo alguns autores

Definições de tópicos musicais segundo alguns autores	
Autor	Definição
Leonard Ratner	No séc XVIII: tópicos “são figuras características e assuntos para o discurso musical”.
Robert Hatten	Tópica é “uma correlação musical complexa originária de um tipo de música, usada como parte de um trabalho maior”. (HATTEN, 1994, p. 294-295, tradução nossa). Define ainda que as tópicos “possuem fortes correlações ou associações com significado expressivo” (HATTEN, 2004, p. 68).
Raymond Monelle	A tópica é essencialmente um símbolo, com suas características icônicas ou indiciais regidas por uma convenção ou regra. “A expressão [tópica] é interpretada com referência a uma convenção, que seja uma regra efetiva para toda a cultura contemporânea ou um traço do idioleto do compositor” (MONELLE, 2000, p.15-17).
Tom Beghin	Tópicos são estilos e gêneros musicais retirados do próprio contexto e utilizados em outro (BEGHIN, 2014, p. 551).
Melanie Plesch	Define as tópicos como um tipo de “emblema musical” (PLESCH, 1996, p. 57).
Acacio Piedade	“A teoria das tópicos pressupõe a visão da música como discurso, no qual se manifestam figuras da retórica musical” (PIEADADE, 2013, p.7).
Gabriel Moreira	Define que a tópica é uma “construção musical objetiva que se configura como significante – no sentido semiótico – ao comunicar um significado para uma audiência informada desses signos culturais correntes” (MOREIRA, G., 2010, p. 231).

Após isso, a partir dos trabalhos dos autores brasileiros, podemos listar também alguns exemplos de tópicos estudadas e analisadas por cada autor:

Tab. 16 – Alguns autores brasileiros e tópicas analisadas

Autor	Tópicas
Acácio Piedade	Brejeiro; Epoca-de-ouro; Nordestina; Floresta tropical; Indígena; Caipiras.
Paulo de Tarso Salles	Sabiá; Pictorialismo.
Rodolfo Coelho de Souza	Civilizado; Infantil; Selvagem; Canto exótico de pássaros (2010, p. 187); Suspiro (2010, p. 187); Canto de pássaro suspirante (2010, p. 189); Scherzo infantil (2010, p. 189); Música indígena (2010, p. 189); Estilo culto de música composta (2010, p. 189), Acalanto (Modinha e Lundu também estão inseridas dentro da tópica Acalanto).
Gabriel Moreira	Tópicas indígenas; tópica do natural; tópica do primitivo.
Marcelo Cazarré	Afro-brasileiras: Batucando; Canto responsorial; Chamadas; Acentos; Melodia folk; Ostinato; Possessão; Sincopação; Alteração discursiva; Virtuosidade; A La Havana.
Diósnio Neto	Tópicas no período colonial brasileiro: Tópica marcha fúnebre, Tópica estilo eclesiástico.
Daniel Zanella dos Santos	Tambores indígenas; Murmúrios da floresta noturna; Canto de pássaro; Perseguição; Dança primitiva.
Ágata Almeida	Marcha fúnebre; Ombra e Tempesta
Mauren Fray Rodrigues	Tópicas: indígena, estilo culto e época-de-ouro analisadas na música de Vieira Brandão.

Para concluir esta seção do trabalho devemos ressaltar que, apesar de ainda ser mal compreendida por muitos, a teoria das tópicas não é simplesmente a arte de acrescentar rótulos superficiais de estilo a momentos musicais, mas sim sua capacidade de explorar a interação de estilo e estrutura, através de um trabalho aprofundado (MCKAY, 2007, p. 162). McKay explica que encontrar o contrapeso entre o estilo e a sintaxe transformou-se o ponto de referência para toda a teoria tópica. Além disso, o autor explica que uma teoria tópica que se limita apenas à identificação de rótulos referenciais sem tentar conexões com a estrutura ou

sem extrair seu(s) significado(s) expressivo(s) é uma teoria empobrecida. Reforçando as palavras de Agawu, a utilização de uma mesma tópica dentro de uma obra ou em diferentes obras ainda pode nos ajudar a fornecer uma visão sobre as estratégias que um compositor usou na composição de uma obra. Além disso, as tópicas são elementos que fazem parte da construção de um discurso musical, tornando-se figuras características na música brasileira que se espalham por várias gerações e são um lugar comum dentro de um contexto cultural.

O estudo de tópicas musicais aplicado à música brasileira ainda pode ser considerado recente. Por esse motivo, apesar dos caminhos abertos e apontados por diversos autores, esse estudo ainda encontra-se em processo embrionário, porém ganhando cada vez mais força e autonomia. Além disso, a teoria abre novos caminhos, inclusive, para novas possibilidades interpretativas e auditivas para as obras onde encontramos e podemos analisar tais tópicas. Tal estudo ainda pode e deve avançar, praticamente podendo criar padrões de composição, criação, significação, representação e rede de significados na música brasileira.

3.2 O conceito de tradição inventada e sua aplicação ao conceito de tópicos afro-brasileiras

Veremos agora como as tópicos musicais afro-brasileiras podem ser um exemplo de tradição inventada dentro da música brasileira. O conceito de tradição inventada foi amplamente discutido e desenvolvido pelo historiador Eric Hobsbawm (1984) e diz respeito a um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras abertamente aceitas, estabelecendo certas normas através da repetição. Assim, relacionaremos o conceito de tópicos musicais ao conceito de tradição inventada a fim de demonstrar como a configuração aparente de uma tópica não está conforme à sua forma original e nem é uma representação literal do que está se referindo, mas sim uma estilização, praticamente inventando uma tradição.

Segundo Hobsbawm, muitas vezes algumas tradições que parecem ou são consideradas antigas são na verdade bastante recentes, e por vezes até inventadas. O termo “tradição inventada” possui um sentido amplo (mas não indefinido) e pode incluir tanto as tradições realmente inventadas quanto as que surgiram de maneira mais difícil de delimitar temporalmente.

Alguns termos utilizados para falar de tópicos musicais e do estudo da tradição inventada reforçam o sentido e a conexão entre os dois conceitos, e um deles é a palavra repetição. Hobsbawm diz que “a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição” (HOBSEAWM, 1984, p. 13). O escritor explica, porém, que quando há referência a um passado histórico, as tradições inventadas estabelecem com esse passado uma continuidade bastante artificial. Devemos entender, porém, que neste caso a tradição não diz respeito a um costume (rotina) de uma sociedade tradicional, já que uma tradição impõe práticas fixas e o costume pode sofrer variações e inovações. O costume também não possui nenhuma função simbólica ou ritual, enquanto a tradição traz um sentido, uma simbologia. O autor traz um exemplo disso dizendo que, quando se monta a cavalo, o uso de bonés protetores tem um sentido prático, assim como o uso de capacetes quando andamos de moto, etc., mas quando um boné em conjunto com um casaco vermelho de caça é usado, há um sentido completamente diferente. Os objetos e práticas têm uma plena utilização simbólica e ritual quando não possuem mais uso prático. Um exemplo bem típico disso pode ser encontrado nas tradições britânicas. “Os guardas-chuvas dos oficiais da Guarda-Real [britânica], quando eles estão à paisana, perdem a importância se não forem trazidos bem enrolados (isto é, inúteis)” (HOBSEAWM, 1984, p. 12). Assim também as perucas brancas dos advogados dificilmente poderiam ter adquirido, por exemplo, a importância que tem hoje

se as pessoas não tivessem deixado de usar perucas.

Ainda expandindo o conceito de tradição inventada podemos falar sobre os trabalhos de Benedict Anderson (2008), autor que trabalha com o conceito de “comunidades imaginadas”. Nesse contexto, Hobsbawm e Anderson podem ser considerados “autores amplamente aceitos como referência para estudos que envolvam manifestações nacionalistas nas mais diversas áreas do conhecimento, incluindo-se o campo das artes” (RODRIGUES, 2017, p. 38). Rodrigues explica que até a última década do século XIX a palavra nação significava apenas o ajuntamento de habitantes de uma determinada região. Como já vimos anteriormente no presente trabalho, o conceito de nacionalismo e a busca por elementos caracteristicamente nacionais fizeram incorporar no conceito de nação também questões políticas, étnicas e de língua. Dessa forma, tais dimensões foram além das questões apenas territoriais. A nação passou então a ser entendida com maior independência e capaz de produzir sistemas que a representassem e a trouxessem características próprias.

O ponto central da teoria de Benedict Anderson (2008) é a nação entendida como uma entidade que produz sentidos, com um sistema de representações culturais, como uma “comunidade imaginada”. Nesse caminho, a existência de uma identidade nacional passa pela dimensão de uma certa ficção no sentido de que a representação de uma nacionalidade é baseada em um sentimento de *pertencer* ou *compartilhar* que os integrantes de uma determinada comunidade (ou nação) fazem parte de uma comunidade imaginária. A ideia de nação, ainda, pode ser explicada “tendo por base fatos históricos partilhados por um grupo de pessoas e que conferem aos indivíduos um sentido de pertencimento” (RODRIGUES, 2017, p. 40). Assim, portanto, a nação é

imaginada por que mesmo os membros das mais minúsculas das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar de todos os seus companheiros (compatriotas) embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. A única coisa que pode dizer que uma nação existe é quando muitas pessoas se consideram uma nação (ANDERSON, 2008, p.32).

O caráter imaginário de uma identidade nacional vai se configurando, portanto, à medida em que um povo se apoia na ideia de encontrar uma unidade nacional, através do coletivo e da igualdade. É preciso lembrar, porém, que o termo “imaginado” não está relacionado a uma definição de fabricação ou falsidade, mas sim à imaginação e criação. O conceito de nação pode ser considerado recente (já que remonta ao século XVIII, na Europa). Foi durante o Romantismo na segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX que a Europa, e mais tarde também as colônias americanas, começaram a seguir o

objetivo de construir suas identidades nacionais (principalmente entre as nações emergentes).

Para diversos fins e diversos objetivos se imagina e se cria uma comunidade. No processo de criação dessas comunidades e da invenção de suas tradições, os povos, línguas e culturas marginais tiveram que se ajustar ao progresso e aceitar a subordinação a um propósito maior. Rodrigues (2017) exemplifica que com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder (1930), o carnaval de rua no Rio de Janeiro foi banido. A partir daí, então, um desfile grandioso, pomposo e super-organizado tomou o lugar da antiga manifestação popular espontânea. O rito adquiriu poder incontestável, e até hoje o carnaval de rua permanece um acontecimento secundário. Segundo a autora, para que esse carnaval grandioso se tornasse um dos maiores símbolos para a nação brasileira, o carnaval de rua foi civilizado, tornando o primeiro um veículo de dominação das massas. “Neste caso emblemático, o Estado venceu o povo e suas manifestações espontâneas” (RODRIGUES, 2017, p. 40).

Já falamos, no presente trabalho, do samba que conhecemos hoje como símbolo nacional como um poderoso caso de invenção de uma tradição. Mais uma vez vemos que as identidades nacionais, no caso do Brasil construídas através de elementos como o samba, a capoeira (como mostraremos mais adiante), o carnaval de grandiosos desfiles, a cultura afro-brasileira e suas representações folclorizadas, dentre outras, não são próprias do ser humano, nem características de nascença, mas sim elementos socialmente formados e transformados através do senso-comum. Rodrigues explica ainda que as nacionalidades podem ser imaginadas a partir de frutos culturais como a poesia, música, dentre outros.

Anderson, porém, enxerga a tradição inventada também como um conjunto de práticas que busca orientar os valores e comportamentos nos indivíduos, sejam quais forem os interesses e propósitos. Stuart Hall, importante teórico cultural e sociólogo explica que, de certa forma, a maneira pela qual as identidades e as culturas nacionais são construídas podem contribuir para nivelar e costurar as diferenças, amalgamando-as em uma única identidade. Assim, não importa quão diferentes possam ser os membros de uma nação, seja em termos de classe, gênero, língua ou raça, pois uma cultura nacional, quando formada, busca unificá-los em uma identidade cultural. Nesse sentido, o autor nos deixa então uma reflexão: “Seria [talvez] a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, [como] uma identidade que anula e subordina a diferença cultural?” (HALL, 2005, p. 59).

Segundo Rodrigues, o discurso de Mário de Andrade originou-se também dessa linha de pensamento e se espalhou pela elite (que rapidamente se identificou com esse tipo de pensamento). Essa elite frequentava os principais teatros do Rio de Janeiro e São Paulo, e de início se identificou com a linguagem clássico-romântica, repudiando então a vanguarda. Foi

assim que Mário de Andrade seguiu um nacionalismo modernista que pudesse incorporar o folclore na dita arte culta, a fim de adaptar as características da cultura popular à aceitação da elite, folclorizando assim tais elementos que passariam a ser reconhecidos como genuinamente nacionais. Sem maiores julgamentos de valor, estamos aqui apenas tentando enxergar e analisar, sob diversos aspectos, as questões acerca da construção de identidades e da cultura nacional, a fim de gerar possíveis reflexões sobre o assunto em questão.

Hall ainda explica que as culturais nacionais buscam em seu passado, muitas vezes, um impulso para avançar em direção à modernidade. Da mesma forma, o autor reforça que existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre a unidade de uma identidade cultural, e esta permanece sempre incompleta e em processo de formação (HALL, 2005, p. 38).

É assim que podemos reafirmar, depois toda essa discussão sobre a invenção de tradições e comunidades imaginadas, que as tópicas não são apenas um caso de citação no que se refere ao passado ou a uma certa tradição, mas representações feitas através de visões estilizadas, inventadas, sintetizadas e comumente aceitas de uma certa característica ou tradição que é retomada, repete-se e torna-se lugar-comum (mesmo que esta tradição seja inventada ou adaptada para servir a determinados propósitos na construção de identidades e culturas nacionais). Algum elemento pode, ainda, ser representado dentro da música em vários níveis, seja ritmicamente, seja através da textura, timbre, dinâmica, etc. Um exemplo disso está em *Corda e Cabaça*, de Fernando Iazzetta, uma obra para fita em 6 canais composta em 1999 no LAMI (Laboratório de Acústica Musical e Informática) do Departamento de Música da USP. A obra foi estreada no Festival Musica Nova de São Paulo em agosto de 1999, e o seu material básico são sons provenientes de um berimbau. Em sua forma tradicional de execução, o berimbau produz basicamente apenas duas alturas (um intervalo de segunda maior), mas com grande riqueza e diversidade rítmica e timbrística. Nesta obra, as diversas manipulações levam a uma textura harmônica e rítmica bastante densa, retornando aos sons originais do berimbau nos últimos segundos da peça. Entendemos que, no caso desta obra, o objeto sonoro não está focado apenas no ritmo, mas também em texturas, timbres, etc., como forma de representação e alusão ao berimbau, não sendo apenas uma citação literal.

Como já dito anteriormente, os compositores modernistas-nacionalistas deram um importante passo no sentido de utilizar temas nacionais e folclóricos de forma mais difundida e explícita, assim como elementos populares dentro da música de concerto, firmando e reforçando a brasilidade através da música, e permitindo uma identificação do Brasil enquanto cultura e nação. Rodrigues define e sintetiza todo esse contexto explicando que

as músicas produzidas em determinados contextos culturais são indicadores de identidades contribuindo para deixar marcas que lhes permitem sobreviver enquanto sociedades. Entende-se que o significado atribuído a uma obra musical depende não só do contexto cultural mas do seu grau, pelo menos inicialmente, de comunicação e identificação com a comunidade a qual pertence (RODRIGUES, 2017, p. 26).

Finalizo este capítulo com um questionamento trazido por Stuart Hall: “Que estratégias representacionais são acionadas para construir nosso senso comum sobre o pertencimento ou sobre a identidade nacional?” (HALL, 2005, p. 51). Na música, parte dessas estratégias podem ser analisadas através das tópicas musicais, como veremos adiante. Analisaremos, então, algumas tópicas afro-brasileiras e poderemos verificar alguns símbolos de elementos da cultura afro-brasileira representados na música brasileira através das tópicas. Essas representações, reforço, são feitas de forma sintetizada e estilizada, visto que os elementos representados já mudaram de contexto, de lugar, e são resgatados por compositores que trazem consigo uma carga de representações de um senso-comum em um determinado contexto cultural. Ao ouvir a representação de um berimbau, por exemplo, tocado por um violão, já sabemos que aquilo soa como a representação do berimbau, pois convencionou-se assim, tornou-se senso comum, inventou-se uma tradição. Como já dito anteriormente, muitas dessas tradições de representação foram trazidas a partir do modernismo e do nacionalismo que buscavam uma identidade e a procuraram dentro das fontes populares e folclóricas, folclorizando-as e adaptando-as a um certo propósito de dar ao Brasil características que pudesse chamar de suas. Em síntese, falaremos sobre alguns aspectos relacionados à invenção de tradições neste trabalho: um deles, já falado no início do trabalho, foi o samba, e agora analisaremos as tópicas musicais (neste caso, afro-brasileiras), sendo este último o aspecto e tema central da presente pesquisa.

CAPITULO 4 – ANÁLISES: TÓPICAS AFRO-BRASILEIRAS

Começaremos agora as análises de tópicos afro-brasileiros dentro do repertório da música brasileira do século XX, partindo de obras que despontam com os compositores da geração modernista-nacionalista, passando então pela música popular e, por último, novas propostas e abordagens de representações como as obras dos compositores Fernando Iazzetta e Rodolfo Coelho de Souza. Assim, é possível visualizar na seguinte tabela as principais informações a respeito das obras analisadas, como o período em que se encaixa e as tópicos analisadas em cada obra:

Tab. 17 – Quadro sinótico: obras analisadas

Obras analisadas			
Compositor	Obra	Ano da obra	Tópicos analisadas
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	<i>Xangô</i>	1919/1929 (1ª execução/ Porto Alegre/RS)	canto de xangô
Heitor Villa-Lobos	<i>Quarteto de Cordas n.4</i>	1917/ 1949 (1ª execução/RJ)	canto de xangô
Heitor Villa-Lobos	<i>Quarteto de Cordas n.6</i>	1938/ 1946 (1ª execução/ RJ)	canto de xangô
Heitor Villa-Lobos	<i>Danças características africanas - Kankukus</i>	1915	canto de xangô
Francisco Mignone (1897- 1986)	<i>Maracatu de Chico Rei</i>	1933	canto de xangô
Camargo Guarnieri (1907-1993)	<i>Dança Negra</i>	1946	canto de xangô
Almeida Prado (1943-2010)	<i>XIV variações sobre o Tema de Xangô</i>	1961 (finalizada em 1998)	canto de xangô
Tom Jobim (1927-1994)	<i>Samba do Avião</i>	1962	canto de xangô
Moacir Santos (1926-2006)	<i>Coisa n. 5- Nanã</i>	1965	canto de xangô
Baden Powell (1937-2000) e Vinícius de Moraes (1913-1980)	<i>Canto de Xangô</i>	1966	canto de xangô
Heitor Villa-Lobos	<i>Quarteto de Cordas n. 11</i>	1947	berimbau
Heitor Villa-Lobos	<i>Quarteto de Cordas n. 9</i>	1945	berimbau
Heitor Villa-Lobos	<i>Quarteto de Cordas n.</i>	1951	berimbau

	<i>13</i>		
Heitor Villa-Lobos	<i>Prelúdio n.2</i>	1940	berimbau
Ary barroso (1903-1964)	<i>Na baixa do sapateiro</i>	1938	berimbau
Baden Powell	<i>Berimbau</i>	1967	berimbau
Gilberto Gil (1942)	<i>Domingo no Parque</i>	1968	berimbau
Fernando Iazzetta	<i>Corda e Cabaça</i>	1999	berimbau
Rodolfo Coelho de Souza (1952)	<i>Concerto para computador e orquestra</i>	2000	berimbau

4.1 A tópica *canto de xangô*

A primeira tópica analisada neste trabalho é o *canto de xangô*. O primeiro fato a se considerar é que, para que *canto de xangô* seja uma tópica, é necessário verificar sua ocorrência, convenção e utilizações, a fim de que seja reconhecida como um senso comum dentro de um contexto cultural, utilizada em diferentes obras, e uma figura de representação amplamente utilizada e comumente aceita (mesmo sendo móvel de acordo com o idiomático de cada compositor). Verificaremos mais adiante que, além de presente na obra de Villa-Lobos e da geração modernista-nacionalista, a tópica *canto de xangô* pode ser verificada em outras obras do repertório brasileiro que também sofreram reflexos e influências afro-brasileiras, tanto na música erudita quanto na música popular.

O musicólogo Eero Tarasti é autor de um livro sobre Villa-Lobos denominado *Heitor Villa-Lobos – the life and Works, 1887 - 1959*. Neste livro, Tarasti usa o termo “*Xangô-type themes*” para designar trechos dos *Quartetos de cordas n. 4 e n. 6* de Villa-Lobos que seguem um padrão de temas de *tipo xangô*. Um pouco depois, o autor explica que a combinação de um tema de *tipo xangô* contra um acompanhamento sincopado (contramétrico) de subdivisão quaternária é uma das mais comuns tópicas encontradas em Villa-Lobos (TARASTI, 1995, p. 308). Nas análises feitas por Tarasti, veremos que este acompanhamento contramétrico ainda vem normalmente em caráter de ostinato. Esta combinação de um tema de *tipo xangô* (normalmente em valores mais longos que o acompanhamento, em tom de evocação e reverência) contra um ostinato de ritmo mais condensado que a melodia, é o que chamaremos aqui de tópica *canto de xangô*.

Segundo Hatten, o *tipo* é “uma categoria ideal ou conceitual definida por características ou uma série de qualidades que são essenciais para a sua identidade” (HATTEN, 1994, p. 44). Dentro dos estilos afro-brasileiros em geral podemos observar alguns *tipos*. Um deles é o *tipo xangô*, relacionado a rituais do orixá Xangô ou aos cultos de xangô¹⁶. Entendemos, portanto, que tudo que de alguma forma simbolize características de rituais ao orixá Xangô, ou o culto de xangô (como ritmos, melodias, instrumentos, danças, etc.), ou o próprio mito de Xangô, pode ser considerado como *tipo xangô*. Dentro do *tipo xangô*, podemos localizar a tópica *canto de xangô*, que possui distribuição textural específica como falamos há pouco. A partir desta análise e da pesquisa de outros autores sobre materiais

¹⁶ Como em Pernambuco Xangô acabou por dar nome a toda a religião dos orixás (que em praticamente todos os outros estados do Nordeste é conhecida como xangô), quando falarmos dos cultos afro-brasileiros de uma maneira geral, trataremos *xangô* com letra minúscula, e quando falarmos diretamente sobre o orixá, trataremos com letra maiúscula (*Xangô*).

e elementos afro-brasileiros, pode reunir algumas características musicais principais do *tipo xangô* e da tónica *canto de xangô*. São elas:

Tab. 18 – *Tipo xangô* e tónica *canto de xangô*

<i>Tipo xangô</i>	<i>Tónica canto de xangô</i>
Pentatonismos, modalismos, tonalidade (assimilação europeia) e fuga da tonalidade (PAES, p.138-139) ¹⁷	Melodia com características do <i>tipo xangô</i> , com valores longos, em tom de evocação e reverência.
Melodias predominantemente descendentes (PAES, p.139).	Ostinato: harmonia em forma de ostinato e ritmo mais condensando que a melodia, sugerindo um tratamento percussivo ao acompanhamento (possivelmente remetendo aos atabaques e percussões de cultos e rituais afro-brasileiros).
Uso de intervalos pequenos na melodia (PAES, 1989, p.139-140)	Normalmente, harmonia com pouco movimento e mais estática, a fim de valorizar o caráter percussivo do acompanhamento.
Intervalos de 3 (terças) em grandes quantidades na melodia (PAES, 1989, p.139-140).	
Tensão criada pelos acordes cadenciais não resolvidos (TARASTI, 1995, p. 225).	
Utilização do VII grau rebaixado na melodia (TARASTI, 1995, p.225).	
Tendência à contrametricidade (SANDRONI, p. 21).	Contrametricidade
Liberdade de acentuações e articulações (SANDRONI, 2001, p. 21).	Acentuações variadas e deslocamentos rítmicos; polirritmias entre melodia e ostinato.

As características do quadro acima (que, em sua maioria, também são características do estilo afro-brasileiro em geral) podem ser encontradas também em outras tónicas afro-brasileiras, já que as características de um estilo, tipo ou tónica podem ser móveis, e reinterpretadas em diferentes contextos. São as suas combinações, porém, e/ou o contexto em que são utilizadas que definem o significado que adquirem.

Entendemos, portanto, que as principais características da tónica *canto de xangô* são:

- Melodia com algumas características do *tipo xangô*, com durações mais longas que o acompanhamento (contraste rítmico), representando um caráter de evocação e reverência às divindades dos cultos e rituais afro-brasileiros.

¹⁷ Apesar do trabalho de Priscila Paes conter vários conceitos questionáveis a respeito da cultura afro-brasileira, muitas informações musicais podem ser usadas, porém, pois foram coletadas diretamente das análises de Oneyda Alvarenga sobre 37 melodias de Candomblé (e um levantamento dos elementos melódicos das mesmas).

- Ostinato: harmonia em forma de ostinato (normalmente com pouco movimento e mais estática), sugerindo um tratamento percussivo ao acompanhamento que possui um ritmo mais condensado que a melodia. Indo um pouco além nas representações de elementos da cultura afro-brasileira através das tópicas musicais, podemos interpretar que possivelmente esses ostinatos com maior condensamento rítmico remetem aos atabaques e percussões de cultos e rituais afro-brasileiros. Ainda é possível encontrar polirritimias entre a melodia e o ostinato, bem como contrametricidade, acentuações variadas e deslocamentos rítmicos.

Assim, entendemos que ao utilizar temas e trechos musicais com características de *tipo xangô*, os compositores trazem consigo uma carga intuitiva de representações de um senso comum e de uma memória cultural. Várias representações e simbologias são possíveis ao falarmos da tópica *canto de xangô*. Além da possível interpretação sobre o acompanhamento dessa tópica simbolizar os atabaques e percussões de um ritual afro-brasileiro, podemos entender que as respectivas repetições resultantes do ostinatos neste acompanhamento podem também aludir ao transe característico desses rituais.

Outra abordagem possível para as presentes análises é encontrar simbologias e analogias da tópica *canto de xangô* com o mito de Xangô. Isto pode ser possível por três motivos principais:

- 1) Pela importância do mito dentro da cultura africana e da cultura afro-brasileira. Adolfo nos diz que “as ações das divindades são relatos que reconstroem os fatos e dão sentido à vida do homem religioso, sendo que sem mito não há religião, pois o mito é a palavra e a poesia é sempre tributária da palavra” (ADOLFO, 2008, p. 211). Como visto no capítulo anterior, o mito é de extrema importância na cultura afro-brasileira, pois permitiu, dentre outras coisas, a preservação de elementos culturais de origem.
- 2) Porque, assim como a tópica, o mito também tem um caráter simbólico de representação. As religiões afro-brasileiras cultuam deuses míticos e, por isso, torna-se quase impossível e inviável distanciar o mito de uma análise de significação e simbologias dentro do discurso e da estrutura musical, principalmente se falamos de obras com potencial influência afro-brasileira. Como uma possível abordagem acerca dessas relações entre mito e música, Lévi-Strauss, por exemplo, analisa os mitos de forma estruturalista, analisando-os e relacionando-os a uma forma musical como a ária, o recitativo, as variações, a suíte, dentre outras (LEVI-STRAUSS, 1991). Da mesma forma, podemos expandir esse processo, complementando-o ao comparar e incorporar os mitos dentro do discurso musical através de suas possíveis

representações e significados produzidos por elementos da estrutura musical. Levi-Strauss ainda descreve que

deve ser possível descobrir no discurso musical uma função especial que apresente uma afinidade especial com o mito, e que virá, digamos, inscrever-se como expoente da afinidade geral, já constatada entre o gênero mítico e o gênero musical quando considerados como um todo (LEVI-STRAUSS, 1991, p.36).

- 3) Possivelmente Villa-Lobos teve contato com mitos. Isto pode ser observado na segunda edição do catálogo de obras de Villa onde vê-se que o compositor teve contato com livros como *Poranduba Amazonense* (de João Barbosa Rodrigues, 1890).

Assim, se levarmos em consideração o mito de Xangô, podemos ir ainda mais longe na representação simbólica dentro da música, e percebermos que o ostinato pode representar inclusive o fogo (a que o povo chamava de raio) que o rei Xangô atirava sobre sua cidade Oió. Segundo o mito, o que o povo chamava de raios eram na verdade os jatos de fogo que Xangô cuspiam sobre a nação, e os trovões eram as explosões que aqueles jatos de fogo causavam. Com isso, Xangô colocou fogo em sua própria cidade. O ostinato pode, portanto, ser uma representação do barulho de raios caindo contínua e incessantemente sobre a terra, como narra o mito (PRANDI; VALLADO, 2010).

Prandi e Vallado (2010, p. 141) explicam que, segundo a mitologia, Xangô foi o quarto rei de um dos mais poderosos impérios iorubás, a cidade de Oió. Assim como aconteceu com os grandes reis e heróis daquele tempo e lugar, após a sua morte Xangô foi divinizado. Após essa divinização, o culto a Xangô passou a ser o mais importante de sua cidade e, além disso, Xangô passou a ser também o primeiro sacerdote de Oió. Pelo fato dos povos africanos tradicionais não conhecerem a escrita e, portanto, meios de registro, não existem registros históricos da vida de Xangô na Terra. O conhecimento do passado pode ser buscado, porém, através dos mitos e transmitidos de geração em geração. A mitologia narra, portanto, a história de Xangô, que começa com o surgimento dos povos iorubás e sua primeira capital, Ilê-Ifé, assim como a fundação de Oió e os principais momentos da vida de Xangô.

Segundo Carvalho, os orixás são basicamente as entidades que atuam como intermediários entre um deus abstrato (hoje em dia praticamente assimilado ao Deus católico) e os homens. “São chamados de ‘santos’ justamente por jogarem esse papel mediador, a partir do qual se estabeleceu o fenômeno do sincretismo, ou equivalência significativa entre as divindades africanas e alguns santos católicos mais cultuados no país” (CARVALHO, 1991, p. 3). Cascudo complementa dizendo que os orixás são divindades da religião iorubana, intermediárias entre os devotos e a suprema divindade, inacessível às súplicas humanas e que

simbolizam forças naturais. O autor ainda descreve, no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, que Xangô é “um dos mais populares, prestigiosos e divulgados orixás dos candomblés, terreiros, macumbas, do Recife ao Rio Grande do Sul. [...]. Foi trazido pelos escravos vindos de Togo, Daomé, Lagos, barra do Níger, golfo do Benin, jejes e iorubas ou nagôs” (CASCUDO, 2012, p. 731). Tudo isso mostra um pouco da importância do orixá Xangô dentro da cultura brasileira. Em Pernambuco, Xangô acabou por dar nome a toda a religião dos orixás, que em praticamente todos os outros estados do Nordeste é conhecida e sintetizada com o nome de xangô. Carvalho explica que “o culto xangô de Recife pertence ao padrão religioso afro-brasileiro tradicional, sendo um equivalente, guardadas as diferenças, do candomblé baiano” (CARVALHO, 1991, p. 2).

Segundo Prandi e Vallado, a memória do orixá Xangô, o obá de Oió, manteve o mesmo realce que este orixá possuía na África por todos os lugares onde se formou alguma manifestação americana da religião dos orixás (seja o candomblé, o xangô, o batuque, o tambor-de-mina, a santeria cubana, o xangô caribenho, dentre outros). Além disso, Xangô também era uma das maiores autoridades de seu povo, como um juiz supremo, e sua relação com o ministério da justiça fez com que os seguidores das religiões dos orixás considerassem-no como o senhor supremo da justiça.

Em todo esse contexto, Xangô ganha ainda mais força quando lembramos que um rei africano era, antes de mais nada, um grande guerreiro e que guerras, conquistas, povoamento de novas terras, escravidão, descoberta e renascimento, fazem parte de sua história e trajetória. Xangô era, portanto, um rei e guerreiro e, segundo Prandi e Vallado, é mais que história da África e mais que história do Brasil, pois seu duplo machado representa e busca a justiça. Além disso, suas pedras-de-raio representam e guardam as esperanças de tanta gente que padece em consequência das aflições e infortúnios da sociedade brasileira, como desemprego, falta de oportunidades, adversidades no trabalho, falta de meios para a sobrevivência, perseguições e disputas, inveja, complicações legais, dentre tantas outras coisas. “Apelar a Xangô, para o devoto, é buscar alento, realimentar esperanças, prover-se de forças para a difícil aventura da vida” (PRANDI; VALLADO, 2010, p. 7). É assim que as pessoas buscam, através do orixá, a justiça em um mundo de tantas desigualdades sociais, injustiças, marginalização, abandono e falta de oportunidades sociais de todo tipo. Foi assim também que o prestígio de Xangô cresceu cada vez mais e foi consolidado, tornando-o o grande patrono do candomblé e o grande protetor de todo aquele que de algum modo se sente injustiçado (PRANDI; VALLADO, 2010, p. 5).

Levando em consideração, então, o conceito de Tarasti sobre um tema de *tipo xangô* contra um acompanhamento contramétrico de subdivisão quaternária ser uma das mais comuns tópicas encontradas em Villa-Lobos (TARASTI, 1995, p. 308), e pelo fato da canção Xangô de Villa-Lobos ter o *Canto de Xangô* como parte formadora desta e a canção *Xangô* de Villa-Lobos como representação sonora desta tópica (como analisaremos mais detalhadamente logo adiante), chamaremos esta tópica de *canto de xangô*. Além disso, se levarmos em consideração tudo que foi falado sobre Xangô até aqui, percebemos que é ainda mais emblemático chamar essa tópica de *canto de xangô* pois:

- 1) Se, segundo Wright, a canção *Xangô* (Villa-Lobos) foi uma das primeiras manifestações do compositor em direção a uma liberação da arte pelo folclore (WRIGHT, 1992, p.35 apud MARUN, 2010, p.35), e se Xangô é um dos mais populares, prestigiosos e divulgados orixás e símbolos da cultura afro-brasileira no Brasil, podemos verificar e consolidar a utilização e análise desta tópica como a grande representação de uma das características mais fortes e conhecidas da cultura afro-brasileira, carregada de suas possíveis representações e simbologias.
- 2) Assim como xangô deu nome à religião de todos os orixás, quando chamamos essa tópica de *canto de xangô*, podemos fazer referência aos cultos afro-brasileiros de uma forma mais geral (e não somente ao culto do orixá Xangô), e a toda a carga de elementos e significados que isso pode trazer.

Assim, podemos perceber como a tópica *canto de xangô* pode estar carregada de emblemas, significados, interpretações e representações de características de um dos elementos mais fortes da cultura afro-brasileira que são os cultos e rituais religiosos.

4.1.1 A tópica *canto de xangô* em Villa-Lobos

Demonstraremos a seguir algumas manifestações e utilizações da tópica *canto de xangô* em algumas obras de Villa-Lobos, bem como de outros compositores brasileiros. A canção *Xangô*, de Villa-Lobos, é um canto de fetiche de macumba, e faz parte do ciclo *Canções típicas brasileiras* do compositor (MUSEU VILLA-LOBOS, 2010, p. 186). Este ciclo de canções foi composto no Rio de Janeiro e dedicado à cantora Elsie Houston. Bruno Kiefer explica que, dessa coletânea de treze canções, dez foram compostas em 1919, sendo elas: *Mokocê-cêmaká*; *Nozani-ná*, *Papai Curumiassu*, *Xangô*, *Estrela é lua nova*, *Viola quebrada*, *Adeus ema*, *Pálida Madona*, *Tu passaste por este jardim*, *Cabôca de Caxangá*. As três restantes foram compostas em 1935, e são: *Pássaro Fugitivo*, *Itabaiana* e *Onde nosso amor nasceu*. Ainda segundo o mesmo autor, nenhuma das melodias das dez primeiras canções foi criada por Villa-Lobos, mas sim recolhidas por Roquete Pinto¹⁸ e pelo próprio Villa, e também de uma modinha de Mário de Andrade (*Viola quebrada*). O compositor contribuiu, então, nas rearmonizações e na marcação rítmica que deu às canções, trazendo uma marca definitiva ao valor deste trabalho (KIEFER, 1981, p.49).

Villa-Lobos disponibilizou 3 versões desta obra (sendo que a versão orquestrada possui 2 versões diferentes):

- 1- Canto e piano (1919)
- 2- Versão orquestrada (1919): **a)** 2 fagotes, 2 corne-ínglês, timpano, bateria (bumbo, surdo e tam-tam), harpa, piano, canto e cordas; **b)** corne-ínglês, fagote, cor, trompete, trombone, timpano, bateria, piano ou harpa, canto e cordas
- 3- Coro a 5 vozes (1935)

Tarasti explica que essa canção é a harmonização de uma melodia citada por Oneyda Alvarenga em *Música Popular Brasileira*. Antes das referências ao *Canto de Xangô* feitas por Tarasti e Oneyda Alvarenga, porém, esta melodia já havia sido registrada e citada por Mário de Andrade e posteriormente por Arnaldo Estrella. Partindo disto, podemos sistematizar a cronologia de referências ao *Canto de Xangô* da seguinte forma:

¹⁸ Roque Pinto (1884-1954) foi um escritor, antropólogo, etnólogo, ensaísta brasileiro e Membro da Academia Brasileira de Letras.

Tab. 19 – Cronologia de referências ao *Canto de Xangô*

Autor	Livro	Ano de publicação da primeira edição
Mário de Andrade	<i>Ensaio sobre a música brasileira</i> (1972, p.104)	1928
Oneyda Alvarenga	<i>Música Popular brasileira</i>	1945
Arnaldo Estrella	<i>Os quartetos de cordas de Villa-Lobos</i> (1978, p. 44)	1970
Eero Tarasti	<i>Heitor Villa-Lobos – life and Works, 1887-1959</i> (1995, p. 225; 308)	- 1987 - 1995 (em inglês)

A seguir podemos ver a melodia do *Canto de Xangô* recolhido por Mário de Andrade e registrado no livro *Ensaio sobre a música brasileira* (1972, p. 104):

Fig. 11 – *Canto de Xangô* recolhido por Mário de Andrade

Canto de Xangô

Encantação RIO DE JANEIRO

Segundo Tarasti, na canção *Xangô*, “Villa-Lobos trabalha com a melodia ritmicamente aumentada, estabelecendo uma espécie de contrabalanço polirrítmico ao motivo quadrangular e percussivo desenvolvido pelo acompanhamento do piano, [e isso seria um tipo de] arquétipo da qualidade de afro-brasileiro” (TARASTI, 1995, p. 225). A seguir podemos ver um trecho desta canção de Villa-Lobos na versão para canto e piano, onde podemos perceber a melodia ritmicamente aumentada em relação ao *Canto de Xangô* recolhido por Mário de Andrade. Podemos observar esta característica logo no começo da canção:

Fig. 12 – *Canto de Xangô* – Villa-Lobos versão para canto e piano (c. 1-5)

The image displays a musical score for the vocal piece 'Canto de Xangô' by Villa-Lobos. It is written for voice and piano. The score is in 4/4 time, key of B-flat major, and marked 'Animado (120=♩)'. The vocal line (Canto) features long notes and descending contours, with lyrics: 'Xan - gô! ô - lê gon - di - lê Ô lá - lá!'. The piano accompaniment (Piano) consists of a rhythmic ostinato in the left hand, with dynamics including *sf*, *p*, and *f*. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano line.

Este trecho nos mostra o tema de *tipo xangô* (com características como polirritmias, notas longas, contornos melódicos descendentes, etc.) na voz contrastando com um ostinato rítmico com subdivisão quaternária da mão esquerda do piano. Tarasti descreve que Villa-Lobos “coloca a melodia em valores de tempo longos como uma espécie de contrapeso polirrítmico ao motivo quadrangular do acompanhamento em que o piano é tratado percussivamente” (TARASTI, 1995, p. 225). Este acompanhamento percussivo relatado por Tarasti é executado em forma de ostinato, completando então a representação da tópica *canto de xangô*. O acompanhamento é modificado apenas quando um “trêmolo e um glissando interrompem o ostinato nos compassos 5, 9, 13 e 17” (MARUN, 2010, p. 48). Alguns possíveis significados e simbologias da tópica *canto de xangô* dentro da canção *Xangô* de Villa-Lobos podem ser:

- Os atabaques de um ritual religioso de um culto afro-brasileiro simbolizados pelo ostinato da mão esquerda, que possui uma harmonia estática que reforça a textura e a qualidade percussiva do acompanhamento do piano.
- O transe característico destes rituais, simbolizado pela repetição contínua do ostinato.

- Representação do mito de Xangô: o ostinato pode ser também uma representação do barulho de raios caindo incessantemente sobre a terra, como diz o mito (PRANDI; VALLADO, 2010).

Esta canção de Villa-Lobos ilustra, como já dito, uma das razões porque chamamos de *canto de xangô* a tópica identificada por Tarasti, já que ela possui a representação sonora desta tópica, com a melodia do *canto de xangô* (recolhida por Mário de Andrade) colocada contra um ostinato (no acompanhamento) com uma harmonia estática.

Tarasti nos traz ainda alguns exemplos desta tópica em outras obras de Villa-Lobos (além da canção *Xangô*). Um dos exemplos dados por ele está no *Quarteto de cordas n.4* (TARASTI, 1995, p. 304). Abaixo podemos ver os compassos 1 a 8 do II movimento, onde o violoncello realiza o tema de *tipo xangô* (neste caso quase como uma citação de trechos do *Canto de Xangô* recolhido por Mário de Andrade) e os outros instrumentos realizam um ostinato que fornece um caráter percussivo a este acompanhamento, fazendo com que esse conjunto de características gere a tópica *canto de xangô*:

Fig. 13 – Tópica *canto de xangô* no *Quarteto de Cordas n.4* (II mov., c. 1-8) – Villa-Lobos

The musical score shows measures 1 through 8 of the second movement. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is arranged for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Cello part (bottom staff) plays a rhythmic ostinato of eighth notes, while the other instruments play a melodic line consisting of eighth-note triplets. Dynamics include 'con sord.' (con sordina), 'mf' (mezzo-forte), and 'p' (piano). The score is divided into two systems, with measures 1-4 on the first system and measures 5-8 on the second system.

O autor também exemplifica essa tópica no *Quarteto de cordas n. 6* de Villa, onde temos um tema de *tipo xangô* no cello contra um ostinato executado pelos outros instrumentos. Assim, portanto, a melodia de *tipo xangô* no cello + ostinato = tópica *canto de xangô*. Segue abaixo exemplo do I movimento, compassos 117 a 122:

Fig. 14 – Tópica *canto de xangô* no *Quarteto de Cordas n.6* (I mov., c. 117-122) – Villa-Lobos

Ainda no *Quarteto de Cordas n. 6*, mas agora no II movimento, podemos ver nos compassos de 6 a 11 a presença de um ostinato + melodia de *tipo xangô* (com valores mais longos que o ostinato). Além disso há a presença de polirritmia e contrametricidade:

Fig. 15 – Tópica *canto de xangô* no *Quarteto de Cordas n.6* (II mov., c. 6-11) – Villa-Lobos

Após esses exemplos demonstrados por Tarasti, podemos localizar também o *tipo xangô* e a tópica *canto de xangô* em outras obras de Villa-Lobos. Um exemplo desta utilização está nas *Danças características africanas*, na peça *Kankukus* (1915), em que uma melodia de valores mais longos e contornos melódicos descendentes é colocada em contraposição com um ostinato, gerando a tópica *canto de xangô*:

Fig. 16 – Tópica *canto de xangô* em *Kankukus*, das *Danças Características Africanas* (c. 95 a 108) – Villa-Lobos

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Kankukus' by Villa-Lobos. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in 2/4 time and features a complex, rhythmic texture. The first system includes the instruction 'Ped. martellato brontolando come inegri' written below the bass staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, with some notes beamed together to indicate rapid passages. The overall style is characteristic of Villa-Lobos's incorporation of African rhythms into his classical compositions.

Podemos analisar também a presença do *tipo xangô* e da *tópica canto de xangô* em obras de outros compositores brasileiros como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Almeida Prado, Tom Jobim, Moacir Santos, Baden Powell, dentre outros, como veremos adiante.

4.1.2 A tópica *canto de xangô* em Francisco Mignone

Maracatu de Chico Rei é uma obra do compositor brasileiro Francisco Mignone. Em 1929, depois de um período de estudos em Milão, o compositor iniciou no Brasil um período de amizade e parceria com Mário de Andrade, que também colaborou na composição dessa obra (já que o *libretto* foi baseado em um poema de sua autoria). Chico Rei é um personagem lendário da tradição oral de Minas Gerais (Brasil). Diz a lenda que Chico era o rei de uma tribo no reino do Congo, trazido como escravo para o Brasil, e que conseguiu comprar sua alforria e de outros conterrâneos com seu trabalho, tornando-se então "rei" em Ouro Preto. Após a alforria, os membros da tribo formaram a Confraria do Rosário e, nos dias de festas (sempre sincréticas de catolicismo e fetichismo africano) os negros vinham em cortejo, dançando maracatu até a igreja. Na frente desta igreja havia uma pia, onde era deixado o ouro que servia para pagar as despesas da construção. O bailado de *Maracatu de Chico Rei*, que foi baseado nessa tradição histórica, apenas modificou o final dessa tradição, fazendo com que o ouro fosse deixado agora para alforriar seis membros da tribo, que ainda eram escravos.

No compasso 639 da obra aparece o seguinte ostinato no contrafagote, que é praticamente uma variação do tema do *Canto de Xangô* recolhido por Mário de Andrade:

Fig. 17 – *Maracatu de Chico Rei* – F. Mignone – ostinato - c. 639



No compasso 643 aparece, então, claramente o tema de Xangô nos baixos, dobrado também no clarinete baixo. Mignone provavelmente recolheu esta melodia diretamente de Mário de Andrade, dadas as semelhanças das duas melodias e também sua proximidade com Mário quando compôs essa obra:

Fig. 18 – *Maracatu de Chico Rei* – F. Mignone – tema do *Canto de Xangô*_nos baixos e clarinetes baixos (c. 643-649)

The image displays a musical score for two instruments: Cl. B. (Clarinet Bass) and Baixos (Bass). The score is divided into three systems, each with a treble clef for the Clarinet Bass and a bass clef for the Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The lyrics are in Portuguese and are written below the bass line. The first system includes lyrics: "Uan - da - la - ié co sum - bo bi - ca? oi diá - ta, oi". The second system includes lyrics: "na - ta Uan - da - la - ié co sum - bo bi - ca?". The third system includes lyrics: "oi, diá - ta! oi diá - ta oi!". The music features various rhythmic patterns, including triplets and slurs, and changes in time signature (5/4, 2/4, 5/4).

Cl. B.

Baixos

Uan - da - la - ié co sum - bo bi - ca? oi diá - ta, oi

na - ta Uan - da - la - ié co sum - bo bi - ca?

oi, diá - ta! oi diá - ta oi!

Após isso o tema de Xangô fica, então, passeando por vários instrumentos, com diversas variações e transposições, como demonstrado a seguir no trecho destacado em vermelho, compassos 650 a 653, nos barítonos, corne-inglês e fagotes:

Fig. 19 – *Maracatu de Chico Rei* – F. Mignone – tema do *Canto de Xangô* nos barítonos, corne-ínglês e fagotes (c. 649-653)

The image shows a musical score for the piece 'Maracatu de Chico Rei' by F. Mignone. The score is for five parts: Nb 1-2 (Trumpets), Cl (Clarinet), Cl B (Bass Clarinet), Fg 1-2 (Bassoons), and Coro (Choir). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. A red box highlights a specific passage in measures 649-653, where the theme of 'Canto de Xangô' is played by the baritone, English horn, and bassoon parts. The choir part is also visible, with lyrics in Portuguese: 'oi, diá - ta! oi diá - ta! Uan - da lá, ié co suni - bo bi - ca? oi diá - ta, oi diá - ta'.

A partir do compasso 659 o tema de Xangô é cantado pelo cõro completo, e permanece reaparecendo em diversas alturas (dentro do campo harmônico do trecho) e instrumentos. Além disso, o tema é harmonizado predominantemente com os intervalos de quartas e quintas até o compasso 675.

O ostinato mostrado há pouco repete-se então nos compassos 675 a 676 e, logo no compasso 677 ressurge o tema do *Canto de Xangô* nas madeiras (especialmente na flauta 1) sobre o ostinato, completando então a tópica *canto de xangô*. Quando o tema de Xangô aparece sobre o ostinato do contrafagote no compasso 677, o piano também realiza esse mesmo ostinato na região grave. Além disso, o tema de Xangô ainda permanece harmonizado predominantemente com os intervalos de quartas e quintas, possivelmente representando as tradições extra-européias como é a música afro-brasileira (e também a música indígena). Podemos buscar nesta representação, também, a ligação com o que é primitivo, exótico, selvagem, e a ligação com o que é natural (como a série harmônica):

Fig. 20 – Tópica *canto de xangô* em *Maracatu de Chico Rei* (c. 677-678) – F. Mignone

The image shows a musical score for the piece 'Canto de Xangô' from 'Maracatu de Chico Rei' by F. Mignone. The score is for a woodwind and string ensemble. It features seven staves: Fl. 1,2; Ob.; Cl.; Cl. 1,2; Cl. B.; Fg. 1,2; and Cfg. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The score is marked with a forte 'f' dynamic for the woodwinds and a mezzo-piano 'mp' dynamic for the strings. A red box highlights the 'Canto de Xangô' melody in the woodwinds and the 'ostinato' bass line in the strings. A blue box highlights the harmonic structure, with a note that it is 'predominantemente em 4as e 5as' (predominantly in 4ths and 5ths). Trills and triplets are indicated with '3' and a bracket.

Mignone ainda traz, ao longo de toda essa seção (compassos 639-691) indicações como: *lento*, *lento quasi recitativo*, *triste*. Todas essas indicações sugerem possíveis significados da tópica *canto de xangô*, como o tom de reverência e evocação dos rituais afro-brasileiros. Além disso, o ostinato e as múltiplas repetições e reaparições constantes (em vários instrumentos) do tema de Xangô, bem como a densidade textural que vai aumentando durante essa seção, podem fazer alusão ao caráter de transe desses rituais.

Tab. 20 – *Maracatu de Chico Rei* – F. Mignone – possíveis significados da tópica *canto de xangô* dentro da obra

Possíveis significados da tópica <i>canto de xangô</i> em <i>Maracatu de Chico Rei</i>	
Elementos musicais	Possíveis significados
Indicações do compositor: <i>lento, lento quasi recitativo, triste</i> .	Tom de reverência e evocação dos rituais afro-brasileiros.
Ostinato.	Atabaques de um culto/ritual religioso afro-brasileiro.
- Ostinato + múltiplas repetições e reaparições constantes (em vários instrumentos e alturas diferentes) do tema de Xangô. - Aumento gradativo da densidade textural.	Alusão ao caráter de transe dos cultos e rituais afro-brasileiros.

Após isso a tópica *canto de xangô* (melodia+ostinato), e suas respectivas características e significados, permanece sendo desenvolvida até o compasso 689. Nos compassos 690-691, então, o mesmo ostinato que iniciou toda essa seção em torno do *Canto de Xangô* também a encerra.

Como dito anteriormente, a obra de Mignone aqui analisada conta a história do personagem lendário Chico Rei. No meio da história dessa lenda, após a alforria, os membros da tribo que formaram a Confraria do Rosário dançavam nos dias de festas, e iam caminhando até a igreja. A Confraria do Rosário é uma irmandade religiosa fundada no sertão de Pernambuco há mais ou menos 150 anos. Não se sabe ao certo a data da primeira celebração realizada pela Confraria, mas sabe-se que, desde 1792, reis e rainhas negros eram escolhidos como representantes dos escravos da região. Até hoje, os 36 membros da irmandade mantêm um roteiro de celebração em que o cortejo real, acompanhado por uma banda de pífanos (com caixa, zabumba e pífanos) segue para a igreja de Nossa Senhora do Rosário, onde ocorre uma cerimônia religiosa. Depois da igreja, o cortejo se dirige então para a casa da Confraria do Rosário, onde é servido um almoço para todos e são escolhidos e coroados o rei e a rainha do

próximo ano. A importância dessa Confraria é muito grande, visto que em 2007 ela recebeu inclusive o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco, por valorizar e preservar as tradições desta comunidade.

Dentro dessas tradições o cortejo que ia para a igreja seguia dançando maracatu. Há basicamente dois tipos de maracatu conhecidos no Brasil:

- 1) O maracatu rural, ou maracatu de baque solto, que nasceu entre os trabalhadores de engenho de açúcar de Pernambuco e exibe porta-estandarte, caboclos de lança e de pena, damas de frente e cordão feminino.
- 2) O Maracatu-Nação, ou de baque virado, que tem origem nas cerimônias de coroação do rei do Congo, ou congadas, em que o rei, a rainha e as figuras da corte desfilam em trajes luxuosos, no estilo Luis XV.

Apesar de estarmos analisando aqui a tópica *canto de xangô*, podemos abrir mais uma vez um pequeno espaço para falarmos sobre o folclore e a invenção de tradições através do assunto em questão (que está inclusive no título da obra aqui analisada, e é também uma tradição afro-brasileira): o maracatu. Na seção 1.2 deste trabalho já mencionamos citações de Ribeiro e Montes (1998) que fazem referência ao maracatu rural de Pernambuco e suas associações ao folclore. É a partir de agora que podemos falar do assunto, então, de forma mais aprofundada. Ribeiro e Montes explicam que na longa duração da história formadora de cultura brasileira misturaram-se e amalgamaram-se, através da mestiçagem, elementos que se sobrepõem, se entrecruzam, se redescobrem e se reinventam, compondo um jogo “indefinidamente recomeçado, através de uma infinita variedade de manifestações” (RIBEIRO; MONTES, 1998 p. 85). Dessa forma, a História e a cultura sofrem constantes transformações, mas também estabelecem permanências, ao estabelecer tradições.

Os autores explicam que hoje, por exemplo, os Maracatus conhecidos como rurais fazem sucesso em Olinda, ao mesmo tempo que os grupos do Movimento dos Sem-terra organizam seus próprios folguedos, ou festas populares, na Zona da Mata¹⁹. Dentro desses Grupos de Maracatu permanece cada vez mais o luxo na apresentação de figuras (que é inclusive um quesito de julgamento nas Federações Carnavalescas), que atrai o gosto pela fantasia demonstrado por travestis em todos os tempos sem que essas figuras, porém, destoem em meio aos caboclos de lança e de pena. Nessas figuras também se inscreve a memória dos homens travestidos que em outros tempos já constituíam os grupos de baianas. Segundo os

¹⁹ Zona da Mata é uma região que fica no litoral da Região Nordeste do Brasil e que se estende do estado do Rio Grande do Norte até o sul da Bahia. O nome deve-se à Mata Atlântica que originalmente cobria a região, mas atualmente está quase extinta.

autores, as baianas eram, antigamente, esses homens travestidos que saíam pelas estradas, arraiais, vilarejos, cidades, aproveitando então o relaxamento das regras estabelecidas que o ritual da festa propiciava a eles, realizando então o velho sonho de inversão de todo Carnaval.

Assim também os leões que os grupos de Maracatu trazem em seu nome, simbolizando as jubas dos caboclos de lança através das cabeleiras, simbolizam e trazem à tona a memória dos combates de morte com grupos rivais. Ribeiro e Montes comentam que isso pode evocar a origem antiga e longínqua desses grupos, como uma reminiscência de “sociedade secretas de tipo iniciático, explicando-se então a máscara, o rosto pintado de urucum, os óculos escuros, os enfeites de espelho” (RIBEIRO; MONTES, 1998, p. 82).

Como em toda manifestação popular de origem remota, nos Maracatus também a dinâmica cultural de sincretismos e a fusão de culturas consideradas inferiores (como a africana e ameríndea) trazem um enorme estoque de variações e também de simbolismos comuns. Recoloco aqui, num contexto totalmente cabível e necessário, a citação, agora completa, de Ribeiro e Montes:

Este é o mundo em que, nas terras de cana de Pernambuco, vive e sonha um povo pobre, este *outro* que o Brasil tantas vezes desconhece. Recusando-nos, de uma perspectiva metropolitana e letrada, a pensá-lo como produtor de cultura, acostumamo-nos, com toda a carga de menosprezo que isso acarreta, a ver sua arte e suas criações simplesmente como folclore. Mas, ao assim distinguirmos, sem sabermos depois reunir e multiplicar, é a nós que a miopia empobrece, ao nos fazer perder de vista a extraordinária riqueza da cultura deste e de outros mundos – de Maracatu, Maracatus (RIBEIRO; MONTES, 1998, p. 85).

Mais uma vez o folclore se torna aqui, a exemplo de *Maracatu de Chico Rei*, e apesar de toda a carga depreciativa que isso pode carregar (e que muitas vezes carrega, mesmo), ferramenta de divulgação da cultura brasileira e da criação e divulgação de uma identidade, de uma tradição imaginada, inventada, estilizada, e consolidada pelo senso comum. Mais uma vez as representações folclorizadas dentro da música brasileira produzem, então, diversas possibilidades representativas e interpretativas que, acima (ou além) de tudo, significam.

4.1.3 A tópica *canto de xangô* em Camargo Guarnieri

Dança Negra é uma peça para piano composta por Camargo Guarnieri em 1946. Em 1947, o compositor produziu um arranjo desta peça para orquestra e no ano seguinte transcreveu-a para dois pianos. Em algumas palavras ditas antes de um recital feito por Eudóxia de Barros (STUDIO TENDA, 2011), a pianista brasileira relata que Camargo Guarnieri escreveu a obra depois de uma visita que fez a uma sessão de candomblé na Bahia, e que esta obra foi resultado de uma impressão que o compositor teve no caminho de ida e volta do terreiro, quando ouvia continuamente um mesmo ritmo sincopado (contramétrico). Quando se aproximava do terreiro o som ficava cada vez mais forte, e o contrário na volta, à medida que ia se distanciando. Naquela mesma noite, ao chegar ao hotel, Guarnieri escreveu a peça *Dança Negra*, que faz parte de uma trilogia de três danças: *Dança Selvagem*, *Dança Negra* e *Dança Brasileira*.

A mão esquerda do piano utiliza, durante parte predominante da peça, um ostinato que sugere um caráter percussivo ao acompanhamento, possivelmente remetendo e simbolizando também as percussões de rituais e cultos afro-brasileiros. Esse ostinato presente na primeira grande seção da peça (compassos 1 a 28) é construído predominantemente sobre a escala pentatônica maior de Fá#. Veremos abaixo um exemplo dessa utilização nos três primeiros compassos da peça:

Fig. 21 – *Dança Negra* – C. Guarnieri – escala pentatônica maior no ostinato da mão esquerda (c. 1-3)



Além disso, a constância do ostinato pode simbolizar também o caráter de transe característico de um ritual afro-brasileiro. Freire descreve que:

Na mão esquerda verifica-se que o compositor inseriu um *ostinato*. A melodia também é bem uniforme. Como a obra foi composta após a visita do compositor a um cerimonial afro, acredita-se que este recurso tenha sido utilizado a fim de “relatar” o procedimento necessário para a chegada dos

seus partícipes em um estágio de possessão hipnótica, que nessas manifestações é dado pela repetição dos gestos, movimentos (FREIRE, 2007, p. 158-159).

Num cerimonial afro, o estágio de transe é atingido, em geral, pela repetição dos movimentos. Trata-se de um processo continuado que tem de fluir naturalmente, a fim de que a pessoa atinja de forma também natural o transe hipnótico. Não se refere a um procedimento rápido, mas circunstanciado, que num dado momento atingirá o clímax. Portanto, esta peça deve ser executada obedecendo-se a este procedimento de naturalidade, espontaneidade, que prepara o momento da incorporação de elementos transcendentais (FREIRE, 2007, p.162).

Além das características citadas acima, podemos ouvir e encontrar no trecho algumas outras características e seus possíveis significados e simbologias:

- Harmonia estática + uso de escalas pentatônicas = Ambiente *soturno* (taciturno, melancólico, que parece estar envolto em trevas, escuro, sombrio, grave) proposto por Guarnieri no início da peça, simbolizando também os rituais que geralmente acontecem à noite e o transe.

A seguir podemos ver a ainda contrametricidade presente entre mão esquerda e direita nos compassos iniciais da peça:

Fig. 22 – *Dança Negra* – C. Guarnieri – contrametricidade entre mão direita e esquerda

Soturno (Gloomy) (♩=76)

The image displays a musical score for the piece 'Dança Negra' by C. Guarnieri, specifically the section titled 'Soturno (Gloomy) (♩=76)'. The score is written for piano and is in 3/2 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the right hand (treble clef) with a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a quarter note in the third measure. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note pattern throughout. The second system shows the right hand playing a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand continues its eighth-note pattern. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Essa contrametricidade, que define bem a relação entre mão esquerda e direita nesta peça traz, neste caso, uma sensação de poliritmia e múltiplas acentuações, que também é característica da tópica *canto de xangô*.

4.1.4 A tópica *canto de xangô* em Almeida Prado

Almeida Prado compôs, entre os anos de 1961 e 1998, a obra *XIV variações sobre o tema de Xangô*, para fagote e piano. O compositor explica que a obra foi feita a partir do tema do *Canto de Xangô* recolhido por Mário de Andrade em *Ensaio sobre a música brasileira*. Dentre as catorze variações, podemos recolher vários exemplos da presença de símbolos da cultura afro-brasileira, como ostinatos representando percussões, dentre outros elementos que analisaremos adiante. Antes de apresentar a primeira variação, Almeida Prado nos mostra o tema transcrito por ele da seguinte maneira:

Fig. 23 – XIV Variações sobre o tema de Xangô – Almeida Prado – apresentação do tema

The image shows a handwritten musical score for the introduction of the theme 'Xangô'. The score is in 4/4 time, marked 'Lento' with a tempo of quarter note = 84. It features a Fagote (Bassoon) part at the top, a piano part in the middle, and a string part at the bottom. The piano part is marked 'pesante' and 'ff'. The string part includes triplets and a 'C. III' marking. A handwritten note at the bottom right says '(se puder, coloque III pedal Strimurus)'.

A partir daí, o compositor começa a apresentar as variações. Considero importante destacar uma variação em que podemos verificar e analisar claramente, e de forma muito presente, a tópica *canto de xangô* como proposta no presente trabalho, com suas respectivas características e possíveis simbologias e representações. Podemos verificar na variação XIII, portanto, a presença de um ostinato no piano (com algumas pequenas variações entre um

compasso e outro, dependendo da fórmula de compasso), e o tema do *Canto de Xangô* no fagote. Segue adiante exemplo e análise dos 4 primeiros compassos da variação:

Fig. 24 – Tópica *canto de xangô* em XIV *Variações sobre o tema de Xangô* – Almeida Prado – variação XIII

The image shows a handwritten musical score for Variation XIII, titled "Canto de Xangô". The score is in 4/4 time and marked "Agitado" with a tempo of approximately 84 bpm. It features a piano part with a "bom marcado" (well-marked) bass line and a woodwind part (flute and fagote) playing a melodic line. The piano part includes a red box labeled "Ostinato" and the woodwind part includes a red box labeled "Canto de Xangô". The score is divided into two systems of staves.

Durante o restante da Variação XIII permanece o mesmo perfil de ostinato + Canto de Xangô, completando a tónica *canto de xangô* e suas respectivas representações e possíveis simbologias destacadas inúmeras vezes até aqui a respeito desta tónica.

4.1.5 A tópica *canto de xangô* na música popular: Tom Jobim

Aplicando as análises de tópicos musicais afro-brasileiras também para a música popular, podemos começar analisando a canção *Samba do avião*, composta em 1962 pelo compositor brasileiro Tom Jobim. Mais tarde, juntamente com Dorival Caymmi, Jobim acrescentou a esta canção uma introdução que é como uma oração a Xangô. Foi a primeira e única vez que Caymmi e Tom compuseram juntos, e ambos se inspiraram na sensação que sentiam quando o avião descia no Aeroporto do Galeão (que hoje é chamado Antônio Carlos Jobim) (CAYMMI, 2001, p. 411). Além disso, Tom Jobim declarava ter medo de avião. Abaixo podemos ver a letra da introdução, com a primeira parte da letra escrita por Caymmi, e a segunda por Tom:

Epa Rei

Aroeira

Beira de mar

Canoa

Salve Deus e Thiago e Humaitá

Eta costão de pedra

Dos “home” brabo do mar

E Xangô

Vê se me ajuda a chegar

A respeito do significado de alguns termos usados na letra desta introdução, podemos ressaltar *Epa Rei* que é uma saudação a Iansã nos rituais de candomblé, e *aroeira que* é uma árvore. *Salve Deus e Thiago e Humaitá* é uma saudação que Stella, mulher de Caymmi, usava em suas cartas ao marido. Nessa época ela frequentava um centro espírita em Niterói. Abaixo podemos ver a partitura da introdução da canção:

Fig. 25 – Introdução de *Samba do avião* – Tom Jobim

Moderato **ostinato** $D_6^9/F\sharp$ C_6^9/E $D_6^9/F\sharp$ $D_6^9/F\sharp$ C_6^9/E $D_6^9/F\sharp$ $E_7ma(7)$ $(\sharp 5)$ 6 D_6^9 C_6^9

E - pa rei - a - ro - ei - ra bei - ra de mar - Ca - no - a Sal - ve Deus -

mf

$D_6^9/F\sharp$ F_6^9/A $D_6^9/F\sharp$ $Cm(6)$ $B_7m(6)/C$ $C7(9)$

- e Thi - a go e Ha - ma - i - tá - E - ta cos - tão de pe - dra Dos ho - me

$C7(9)$ $B_7(9)$ $C7(9)$ D_6^9 C_6^9 D_6^9 $D(omit5)$ $C(omit5)$ $F6$ $E7$ $E_7ma(7)$

bra - bo do mar - ô Xan - gô - Vê se me a - ju - da - e che gar -

Neste exemplo não vemos de forma explícita e clara a tópica *canto de xangô* devido à ausência de um ostinato contra uma melodia de *tipo xangô*. Acredito, porém, que esse ritmo e a própria melodia formem, em conjunto, um grande ostinato (com algumas variações na 3 e 4 repetições). Pensando por esse lado podemos ver, portanto, a combinação de melodia de *tipo xangô* com um ostinato acontecendo em bloco com esta melodia. Isso tudo traz sinalizações da tópica *canto de xangô*.

Além de tudo disso, podemos verificar nesta introdução ainda as seguintes características de *tipo xangô* e também do estilo afro-brasileiro em geral:

- Tendência à contrametricidade (síncope) (SANDRONI, p. 21) / Sincopação (TARASTI, 1995, p.225).
- Pentatonismos.
- Utilização do VII grau rebaixado na melodia (TARASTI, 1995, p.225).
- Intervalos de quartas e quintas paralelas no preenchimento harmônico. Podemos considerar pelo menos três possíveis interpretações para esse preenchimento harmônico, sendo elas: **1)** Influências como as de Debussy (nas harmonizações quartais) na obra de Tom Jobim (tendo em vista que o próprio compositor declarava que Debussy era uma de suas maiores influências musicais), também tropificada com possíveis influências jazzísticas de harmonia quartal. **2)** A representação das tradições extra europeias (fora das tradições e padrões europeus estabelecidos como as tríades maiores e menores) como é a música afro-brasileira (e também a música indígena). **3)** Como já dito, podemos buscar nesta representação, também, a ligação com o que é primitivo, exótico, selvagem, e a ligação com o que é natural (como a série harmônica). Assim, através da tropificação de várias possíveis interpretações, Jobim joga com a produção de significados na introdução dessa canção, utilizando também o encontro e uma espécie de síntese de várias de suas influências musicais.

Além de tudo isso, as notas longas e fermata da introdução também trazem o tom de evocação e reverência típica da tónica *canto de xangô* (fazendo referência aos rituais afro-brasileiros).

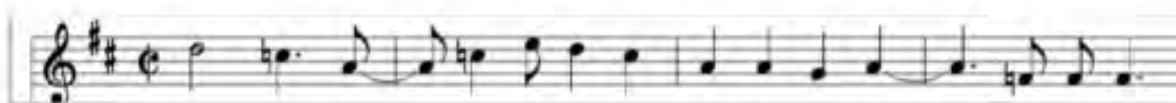
Podemos também comparar a melodia da introdução dessa canção de Jobim com a melodia do *Canto de Xangô* recolhido por Mário de Andrade, analisando e confrontando seus perfis da seguinte forma:

Fig. 26 – *Canto de Xangô e Samba do Avião* – Comparação

Trecho do *Canto de Xangô* recolhido por Mário de Andrade



Trecho da introdução de *Samba do Avião* (Tom Jobim)



Melodia:

- Ambas possuem perfis melódicos predominantemente descendentes;
- Ambas possuem tessitura pequena (no máximo entre o intervalo de sexta);
- Ambas utilizam saltos e intervalos pequenos, com predominância do grau conjunto.

Ritmo:

- Tendência à contrametricidade (sincopação) presente em ambas.

Podemos comparar também os dois perfis rítmicos utilizando um sistema de notação chamado TUBS (*Time Unit Box System*, ou Sistema de caixas de unidade temporal), que foi desenvolvido por Philip Harland e aplicado pela primeira vez na musicologia por James Koetting, a fim de “superar os limites da notação ocidental e oferecer uma forma de escrita musical coerente com as concepções africanas” (GRAEFF, 2014, p.3). Posteriormente o sistema foi também explorado por outros autores, como Thiago de Oliveira Pinto, de quem falaremos de forma mais detalhada no decorrer das análises. Nesse sistema de notação, as linhas de compasso tradicionais são substituídas por quadrados (caixas), dentro dos quais podem-se empregar os mais diversos símbolos para representar timbres e técnicas de execução, facilitando uma demonstração livre das barreiras de compasso e fórmulas estabelecidas de acordo com os padrões da música ocidental.

Nina Graeff (2014) explica e ilustra as diferenças e as desvantagens da escrita musical europeia em relação ao sistema TUBS, a partir de um exemplo do ritmo básico do pandeiro no samba:

Fig. 27 – Modelo de transcrição para TUBS, por Graeff (2014)

Aplicação da transcrição acima no TUBS:

— Batida * = Acento

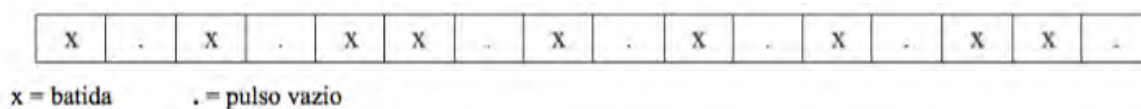
Transcrição do padrão rítmico do pandeiro mais adequada, com TUBS:

— Batida com o polegar no centro da pele do pandeiro / = Tapa na borda da pele
 — Leve batida com a ponta dos dedos (se ouvem somente as soalhas)

Nesse exemplo, as duas primeiras figuras nos mostram somente o número de batidas e um tipo de acento, fazendo entender que o pandeiro executa apenas um tipo de batida (às vezes mais forte, às vezes mais fraca). Já a terceira imagem traz a execução do pandeiro de forma mais detalhada, com uma diversidade de timbres e sonoridades que caracteriza o samba. Além disso as barras de compasso em 2/4 no primeiro exemplo dividem o padrão do pandeiro em um tempo forte e um fraco, enquanto o terceiro exemplo mostra o padrão rítmico tal como percebido por músicos de influência africana, “sem pontos iniciais e finais expressos – pois se trata de um ciclo – e sem uma divisão dependente de unidades métricas maiores. As linhas mais grossas a cada quatro quadrados indicam a posição dos *beats* dentro do ciclo que, no entanto, perceptualmente não é dividido por eles” (GRAEFF, 2014, p. 4). Graeff ainda explica que a notação europeia que a música ocidental utiliza não representa bem os padrões rítmicos cíclicos utilizados, por exemplo, na música africana. Isso se deve ao fato de que esses padrões podem ter vários pontos de partida e de relação com os beats, sem alterar, porém, sua organização métrica.

Além disso, Graeff traz um exemplo de uma transcrição de uma linha de samba (que o autor identifica como *Samba de Angola*, um tipo de toque de samba) onde, de forma mais simples, podemos ver os “x” como representação de batidas (por exemplo palmas), e os pontos como *pulsos elementares*²⁰ vazios, isto é, não percutidos. No sistema TUBS a fórmula apresenta-se da seguinte maneira:

²⁰ Graeff explica que pulsos elementares são as menores unidades subjetivas de tempo da estrutura rítmica africana. Cada batida da percussão coincide com um pulso elementar (GRAEFF, 2014, p. 7).

Fig. 28 –Linha rítmica do *Samba de Angola* em notação TUBS, por Graeff (2014)

Abaixo temos um exemplo de como a notação europeia pode dificultar a identificação de uma fórmula rítmica quando esta se inicia em diferentes pontos. Nos exemplos a seguir as três notações representam a mesma linha rítmica do samba, porém com cada uma iniciando em pontos diferentes:

Fig. 29 – Linha rítmica do samba em notação ocidental, transcrita por Graeff (2014)



A notação da escrita TUBS ainda foi expandida e adaptada por Gerhard Kubik para trabalhar também com alturas (além de ritmos). Não utilizaremos esses padrões no presente trabalho, porém, pois usaremos tal notação apenas para exemplos rítmicos.

Finalmente (agora já sabendo como funcionam os princípios básicos desse tipo de notação), comparando então o início dos padrões rítmicos das melodias mostradas há pouco (*Canto de Xangô* e *Samba do Avião*), podemos chegar à seguinte comparação (no exemplo a seguir do *Canto de Xangô* cada quadrado representa uma semicolcheia, e na introdução de *Samba do Avião* cada quadrado representa uma colcheia, considerando que a fórmula de compasso desta última está em 2/2):

Fig. 30 – *Canto de Xangô* e *Samba do Avião* – notação TUBS

Canto de Xangô:



X	.	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	.	X	.	X	.	X
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Samba do Avião:



X	.	.	.	X	.	.	X	.	X	.	X	X	.	X	.
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Comparando ainda apenas os ritmos em notação TUBS, podemos perceber entre os dois trechos diversos quadrados de semelhança que demonstram uma igualdade rítmica. Vemos abaixo a sobreposição na seguinte ordem: 1) *Canto de Xangô* 2) *Samba do Avião*, e em cinza escuro os quadrados de semelhança rítmica entre os dois exemplos:

Fig. 31 – *Canto de Xangô* e *Samba do Avião* – comparação rítmica em notação TUBS – 1

X	.	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	.	X	.	X	.	X
X	.	.	.	X	.	.	X	.	X	X	.	X	.															

1

Se ainda considerarmos uma pequena variação rítmica em cada trecho da seção central onde parecia não haver semelhança rítmica, será possível considerar o encontro de

mais alguns desses quadrados. Podemos agora visualizar em colorido como, se não houvesse a pequena variação dos quadrados em branco ao lado dos quadrados laranja, as duas linhas rítmicas (*Canto de Xangô* e *Samba do Avião*) seriam praticamente iguais:

Fig. 32 – *Canto de Xangô* e *Samba do Avião* – comparação rítmica em notação TUBS – 2

x	.	.	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	.	.	x	.	x	.	x
x	.	.	.	x	.	.	x	.	x	.	x	x	.	x	.																

Após todas essas análises, podemos perceber como a melodia composta por Tom Jobim pode ser considerada uma releitura do *Canto de Xangô* feita pelo compositor (como uma maneira como Jobim interpreta um canto a Xangô), com várias possíveis conexões com os padrões melódicos e rítmicos da melodia do *Canto de Xangô* recolhida por Mário de Andrade. Além disso, foi possível estabelecer vários possíveis significados, correlações e interpretações com elementos da cultura afro-brasileira.

4.1.6 A tópica *canto de xangô* em Moacir Santos

O compositor brasileiro Moacir Santos lançou, em 1965 um álbum intitulado *Coisas* onde está presente a peça *Coisa n.5- Nanã*. Logo na introdução da peça, como demonstra o trecho a seguir, podemos ver o ostinato feito pelo sax baritono, trombone baixo e contrabaixo, que gera um caráter percussivo a esse trecho da peça. A melodia da introdução surge na flauta, sax alto e sax tenor causando um contraste rítmico com este acompanhamento (em forma de ostinato), trazendo então sinalizações da tópica *canto de xangô*:

Fig. 33 – Tópica *canto de xangô* em *Nanã* – Moacir Santos (c. 1-6)²¹

The musical score consists of six staves. The top three staves (Flauta, Sax alto, Sax tenor) are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves (Sax baritono, Trombone baixo, Contrabaixo) are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The Flauta, Sax alto, and Sax tenor parts play a melodic line starting in measure 22, consisting of eighth notes and rests. The Sax baritono, Trombone baixo, and Contrabaixo parts play a rhythmic ostinato pattern of eighth notes starting in measure 22.

A partir do compasso 22 surge um ostinato feito na guitarra, trompete, sax alto, sax tenor, trompa, e logo depois, no compasso 25, entra o tema principal da peça feito pelo sax baritono e o trombone. O ostinato então é mantido contra a melodia principal, gerando novamente a tópica *canto de xangô*. É interessante ressaltar ainda que esta melodia é feita por instrumentos graves e em região grave, enquanto os instrumentos que fazem o ostinato são utilizados em região mais aguda que a melodia. Este mesmo procedimento foi usado por Villa-Lobos nos *Quartetos de cordas n.4 e n.6* exemplificados há pouco no presente trabalho, e onde também é verificada a tópica *canto de xangô*:

²¹ Transcrição de Zé Nogueira e Mário Adnet (SANTOS, 2005).

Fig. 34 – Tópica *canto de xangô* em *Nanã* – Moacir Santos (c. 22-29)

22 OSTINATO 25

Tpt. *f* *mp*

Sx. A. OSTINATO *f* *mp*

Sx. T. OSTINATO *f* *mp* MELODIA

Sx. B. MELODIA

Tpa. OSTINATO *f* *mp* MELODIA

Tbn. MELODIA

Gtr. OSTINATO *D7(b9)* *A7(b9)* *D7(b9)* *A7(b9)*

5

Tpt. *p*

Alto Sax. *p*

Ten. Sax. *p* MELODIA

Bari. Sax. *mf*

G. Hrn. *p* MELODIA

Tbn. *mf*

E. Gtr. *D7(b9)* *A7(b9)* *D7(b9)* *G7add(9)* *G7(b9)*

Além das características acima citadas, observamos que o ostinato é feito à base de acordes repetidos na guitarra (e as notas desses acordes são distribuídas aos instrumentos que também realizam o ostinato), reforçando assim alguns possíveis caracteres simbólicos:

- As percussões e o caráter de transe dos cultos ou rituais afro-brasileiros de xangô, ou ao seu equivalente que é o candomblé.
- Além disso, as notas longas e fermata da introdução também trazem o tom de evocação e reverência da típica da tónica *canto de xangô*.

4.1.7 A tópica *canto de xangô* em Baden Powell

Para finalizar as análises da tópica *canto de xangô*, analisaremos a obra *Canto de Xangô*, de Baden Powell. Moacir Santos, analisado há pouco, foi professor de Baden Powell, e segundo o livro *Cancioneiro Moacir Santos*,

seria também Baden Powell o primeiro músico a se deixar arrebatado e influenciar pelas “Coisas”. Muitos dos famosos afro-sambas que estava compondo na época [...] nasceram justamente nas aulas, como exercícios propostos por Moacir. O caráter afro das “Coisas” é responsável por dar a luz aos afro-sambas de Baden e Vinícius de Moraes (SANTOS, M., 2005, p. 23).

Baden Powell gravou, em 1966, ao lado de Vinicius de Moraes, o álbum *Os afro-sambas* e, no mesmo ano, o álbum *Tristezas on guitar*. Dentro de ambos temos a canção *Canto de Xangô*. Trataremos aqui da transcrição para violão da versão do álbum *Tristezas on guitar*. Neste primeiro trecho podemos verificar a presença de um ostinato feito com as notas dos acordes (e numa região mais aguda que a melodia) contra uma melodia de *tipo xangô* em valores mais longos e na região mais grave. O conjunto dessas características completa então a representação da tópica *canto de xangô*:

Fig. 35 – *Canto de Xangô* – Baden Powell (c. 19-30)

The musical score for 'Canto de Xangô' by Baden Powell is presented in four systems, each containing two staves. The top staff of each system shows the melodic line, and the bottom staff shows the guitar accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The accompaniment features a rhythmic ostinato of chords: G, B7, Em7, Am7, Em7, Am7. The melodic line consists of long notes and rests, creating a 'canto de xangô' effect. The systems are numbered 19, 22, 25, and 28.

No trecho a seguir podemos verificar também um contraste polirrítmico entre a melodia que, agora, utiliza ritmos com divisão binária e subdivisão quaternária, e o acompanhamento do violão que utiliza ritmos com subdivisão composta. Além da polirritmia exemplificada a seguir, entendemos que o violão ganha um caráter percussivo ao realizar um acompanhamento contínuo e marcante contra uma melodia com notas de valores mais longos que o acompanhamento. Todas estas características são sinalizações da tópica *canto de xangô*:

Fig. 36 – Polirritmias entre melodia e acompanhamento contínuo do violão – *Canto de Xangô* – Baden Powell (c. 36-38)

Através de todas essas análises verificamos, portanto, que a tópica *canto de xangô* é amplamente identificada e reconhecida na obra de vários compositores brasileiros desde Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, passando por Almeida Prado até chegar inclusive na música popular, em compositores como Tom Jobim, Moacir Santos, Baden Powell, dentre outros. Note-se então que a tópica *canto de xangô* percorre tanto o repertório da música de concerto como a música popular. Isto afirma ainda mais a sua autonomia como tópica, por ser encontrada em diferentes obras e contextos. Dessa forma, reforço, a tópica *canto de xangô* é demonstrada como um lugar comum na cultura brasileira, e ganha autonomia para ser chamada de tópica por ser amplamente reconhecida, utilizada e divulgada e tal cultura.

Além disso, a tópica *canto de xangô* representa parte muito importante da formação da cultura e da música brasileira que é a influência afro-brasileira, trazendo consigo uma carga de significados, interpretações e representações de tal cultura. É assim, então, que podemos ver a utilização do *tipo xangô* e da tópica *canto de xangô* como a representação de várias convenções, percepções e impressões dos compositores a respeito dos rituais e cultos afro-brasileiros, como uma espécie de síntese dessas visões idealizadas, mesmo que esses compositores possam não ter tido contato direto e pesquisa profunda acerca desses cultos e rituais. Como vimos, Villa-Lobos praticamente criou e delinhou essa representação em sua música através da canção *Xangô* e das posteriores representações feitas nos *Quartetos de*

Cordas e em outras obras, tirando-a do contexto original e colocando-a na música de concerto. Assim, tanto Villa como os compositores analisados no presente trabalho utilizaram-se de símbolos para representar essa característica ritualística da cultura afro-brasileira, com uma visão idealizada e estilizada dessa realidade, como uma *tradição inventada*.

4.2 A TÓPICA BERIMBAU

Uma das grandes tradições afro-brasileiras presentes no Brasil é a capoeira. Muitos dos escravos que foram trazidos para o Brasil eram da região da Angola, que também era colônia portuguesa na África. Diante da violência e repressão que sofriam dos colonizadores e senhores de engenho das fazendas produtoras de açúcar no Brasil, os escravos tiveram a necessidade de desenvolver formas de proteção. Como esses senhores de engenho proibiam severamente os escravos de praticar qualquer tipo de luta, estes precisaram utilizar meios para disfarçar tal treinamento. Foi então que os escravos utilizaram ritmos e movimentos de danças africanas (muito praticadas na Angola) para camuflar e adaptar a um tipo de luta: a capoeira. Ela era, então, como uma arte marcial disfarçada de dança e serviu grandemente para o treinamento e resistência física e cultural dos escravos que viviam no Brasil, como também a manutenção de traços da cultura africana. O nome capoeira surgiu pelo fato dessa prática muitas vezes ocorrer em campos com pequenos arbustos, chamados na época de capoeira ou capoeirão.

Skidmore explica um outro aspecto da capoeira no Brasil. Após a abolição da escravatura (1888), milhares de escravos deixaram as fazendas e partiram para uma agricultura de subsistência em qualquer lugar onde encontrassem uma terra onde pudessem se instalar (sem contar que muitos ainda chegaram a procurar seus antigos senhores por não encontrar outra opção do que fazer). Outros conseguiram migrar para as cidades que estavam, porém, despreparadas para receber tamanho fluxo de trabalhadores (que além de tudo não tinham qualificação para exercer os trabalhos das cidades). Foi ali então que muitos deles se juntaram a quadrilhas urbanas cujos membros eram chamados *capoeiras* e praticavam uma forma de luta com os pés que aterrorizava as cidades. A capoeira conferia aos lutadores, porém, vantagens contra qualquer adversário que viesse contra eles e não estivesse devidamente armado. Isso, porém, era considerado uma ameaça direta à segurança pública (SKIDMORE, 2012, p. 89-90).

Até o ano de 1930, a prática da capoeira ficou proibida no Brasil, pois era vista como violenta e subversiva. A polícia recebia orientações para prender os capoeiristas que praticavam tal luta. Em 1930, no entanto, o mestre Bimba, importante mestre de capoeira no Brasil, apresentou a luta para o então presidente Getúlio Vargas. O presidente gostou tanto dessa arte que a transformou em esporte nacional brasileiro. Foi então que mais um elemento, além do samba, foi promovido a símbolo nacional: inventou-se mais uma tradição brasileira.

Kay Shaffer explica que, desde as primeiras décadas do século XX, os capoeiristas de

Salvador tinham vários lugares onde se encontravam para a prática da capoeira. Normalmente esses lugares estavam localizados perto de uma quitanda ou boteco que tivesse um largo na frente, a fim de que pudessem ter espaço para jogar capoeira. Os capoeiristas usualmente se encontravam, então, nas horas de folga, feriados e domingos, quando muitos dos mestres mais conhecidos iniciaram a sua aprendizagem. Depois que começaram a surgir as academias de capoeira, no entanto, tais lugares deixaram de ser freqüentados.

Shaffer ainda explica que a relação entre mestre e discípulos já era bem estabelecida desde o fim do século XIX, mesmo que ainda não houvesse qualquer estrutura formal. Os capoeiristas, então, “escolhiam os seus alunos ao acaso, tomando como aluno um menino mais fraco que os outros, que estava sempre ‘apanhando’, ou outro que apresentava alguma característica que atraía a atenção do capoeirista” (SHAFFER, 1977, p. 32). As lições dos mestres aos discípulos aconteciam, então, geralmente nos fins de semana.

No início do século XX, Mestre Bimba uniu a capoeira angola com técnicas de outras lutas (como luta-livre, jiu-jitsu, dentre outras), estabelecendo então o que ele chamou de capoeira regional. Além disso, Bimba também estabeleceu um método de ensino com quatorze fases de aprendizagem até o aperfeiçoamento do aluno. Em 1932, Bimba abriu a primeira academia de capoeira na Bahia, onde ensinou capoeira regional. Logo após isso começaram a surgir as outras academias, e foi-se rapidamente estabelecido o sistema que conhecemos hoje, com pagamento de mensalidades, horários marcados, e o cumprimento de um programa planejado de ensino (SHAFFER, 1977, p.31-32).

A capoeira possui basicamente três estilos, que se diferenciam nos movimentos e no ritmo musical de acompanhamento:

1) Capoeira de angola: o estilo mais antigo, criado na época da escravidão. É um ritmo mais lento, com golpes jogados mais baixos (próximos ao chão).

2) Estilo regional: caracteriza-se pela mistura da malícia da capoeira angola com o jogo rápido de movimentos, ao som do berimbau. Possui golpes rápidos e secos, e as acrobacias não são utilizadas.

3) Contemporâneo: estilo que mistura um pouco dos dois primeiros estilos e é o mais praticado na atualidade.

Dentro da capoeira, o berimbau desempenha papel principal na parte musical e instrumental, e hoje o temos como principal instrumento para acompanhar tal prática. Shaffer explica que há um problema no que diz respeito à origem do nome usado para o instrumento no Brasil. Na Bahia, por exemplo, são encontrados três nomes diferentes: gunga, viola e berimbau. Os mestres de capoeira dizem que o nome gunga é o nome africano, enquanto a

palavra berimbau é o nome dado em português (SHAFFER, 1977, p.9). Além disso, o autor explica que no Brasil têm sido encontrados quatro tipos de berimbau: o "birimbao" ou berimbau de metal, o berimbau de boca, o berimbau de bacia e o berimbau de barriga. Salles (2016) afirma que o berimbau de barriga é o tipo de berimbau mais conhecido atualmente, popularizado no Brasil pelos escravos africanos, sendo composto por um arco acoplado a uma cabaça, que serve de caixa de ressonância. Atualmente esse instrumento é conhecido popularmente, ao menos na região sudeste, apenas como "berimbau".

O berimbau de barriga é constituído basicamente de um pedaço de madeira flexível mantido em forma de arco por um arame, e com uma cabaça amarrada na parte inferior. Além disso, é tocado com uma moeda e uma pequena vareta em conjunto com um caxixi. A seguir podemos visualizar uma ilustração do berimbau de barriga:

Fig. 37 – Berimbau de barriga



A tópica *berimbau* foi proposta como uma ferramenta de análise por Paulo de Tarso Salles (2016), em um trabalho voltado para análise dos *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, e está inserida dentro do tipo *capoeira*, este último inserido dentro do estilo *afro-brasileiro*. Segundo o autor, essa tópica diz respeito à marcação musical mais característica dentro do estilo *capoeira*. Nessa tópica, “os instrumentos emulam o gesto rítmico e melódico do berimbau-de-barriga, alternando entre duas notas especialmente tipificadas pelo intervalo de tom inteiro” (SALLES, 2016, p. 282). Veremos adiante análises da tópica *berimbau* em

compositores brasileiros como Heitor Villa-Lobos, Gilberto Gil, Ary Barroso e Baden Powell, e por último algumas novas abordagens de representações do berimbau nos compositores Rodolfo Coelho de Souza e Fernando Iazzetta.

4.2.1 A tónica *berimbau* em Villa-Lobos

Salles nos traz alguns exemplos da tónica *berimbau* nos *Quartetos de de Cordas* de Villa-Lobos. Um deles está no *Quarteto de Cordas n. 11, Allegro* (compassos 1 a 13). Nos compassos 1, 3 e 5 deste exemplo podemos localizar, portanto, a tónica *berimbau* quando as notas Dó e Ré (intervalo de tom inteiro) são alternadas simulando o gesto rítmico e melódico de um *berimbau*. Além disso, o preenchimento harmônico dessas notas feito com intervalos de quartas, quintas e oitavas pode representar novamente as tradições extra europeias (fora das tradições e padrões europeus estabelecidos como as tríades maiores e menores) como é a música afro-brasileira (e também a música indígena). Podemos buscar nesta representação, também, a ligação com o que é primitivo, exótico, selvagem, bem como a ligação com o que é natural (como a série harmônica):

Fig. 38 – Tópica berimbau no *Quarteto de Cordas n.11* – *Allegro* – Villa-Lobos

Allegro non troppo (♩=120)

8va

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

VIOLONCELLO

8va

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

8va

cresc.

Ainda podemos analisar a tópica *berimbau* dentro de várias outras obras de Villa-Lobos. O próximo exemplo está no I movimento do *Quarteto de Cordas n. 9* de Villa. Nele podemos verificar novamente o gesto rítmico e melódico do berimbau, alternando entre duas notas tipificadas pelo intervalo de tom inteiro.

Fig. 39 – Tópica *berimbau* no *Quarteto de Cordas n.9* (I mov. – 3) – Villa-Lobos

Ainda no I movimento do *Quarteto de Cordas n.9*, mas agora no número de ensaio no 12, podemos verificar novamente a presença da tópica *berimbau*, como destacado em vermelho no trecho a seguir. Há porém neste mesmo trecho uma possível tropificação com a tópica *canto de xangô* quando verificamos que a representação do berimbau é feita em forma de ostinato e que ainda, sobreposta a esse ostinato, ocorre uma melodia de *tipo xangô* (notas longas e contornos predominantemente descendentes, simbolizando o tom de evocação e reverência dos rituais afro-brasileiros) no violino 2. Vale lembrar que, de acordo com Hatten, um *tropos* é definido como a combinação de duas ou mais tópicas capazes de criar novos significados e aumentar sua expressividade dentro da obra e, de acordo com Machado Neto, o *tropos* seria um “recurso de modificação do sentido lato das tópicas” (MACHADO NETO, 2012, p. 393).

Fig. 40 – Tropos: tónica *berimbau* e tónica *canto de xangô* no *Quarteto de Cordas n.9* (I mov. – 12) – Villa-Lobos

The image displays two systems of musical notation for the first movement of Villa-Lobos's *Quarteto de Cordas n.9*. Each system consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first system begins with a measure number '12' in a box. Red rectangular boxes highlight specific rhythmic motifs in the Violin I and Cello/Double Bass parts. The first system shows a rhythmic pattern of eighth notes in the Violin I part and a similar pattern in the Cello/Double Bass part. The second system continues this pattern, with the red boxes highlighting the continuation of the motifs in the Violin I and Cello/Double Bass parts.

Permanecendo no do *Quarteto de Cordas n.9*, mas agora no IV movimento, temos outro exemplo da tónica *berimbau*:

Fig. 41 – Tópica *berimbau* no *Quarteto de Cordas n.9* (IV mov. – c. 1-9) – Villa-Lobos

Molto allegro.

Ainda podemos colocar uma observação (ou reflexão) sobre questões interpretativas acerca da música brasileira, em especial nos *Quartetos de Cordas* utilizados nas análises do presente trabalho. No último exemplo do *Quarteto de Cordas n.9*, IV movimento, compassos 1 a 9, por exemplo, vemos a presença da tópica *berimbau* nos compassos de 1 a 7. Na maioria das gravações que temos, porém, não é possível ouvir claramente a proposta gestual de um berimbau, mas sim interpretações que sugerem referências francesas/impressionistas. É possível, ou não, levantarmos outras possibilidades interpretativas quando reconhecemos possíveis intenções de representação que compositor colocou na obra. Além disso, Villa também propõe articulações que podem sugerir e/ou ajudar em diferentes possibilidades interpretativas. Esta é apenas uma questão levantada para reflexão sobre novas possibilidades interpretativas que a análise de tópicos podem também sugerir.

A seguir temos mais dois exemplos da presença da tópica *berimbau* nos *Quartetos de Cordas* de Villa:

Fig. 42 – Tópica *berimbau* no *Quarteto de Cordas n. 13* (I mov, n. de ensaio 6) – Villa-Lobos

6 *Più mosso*

p *Rall.* *mf* *p*

p *Rall.* *mf* *p*

p *Rall.* *mf* *p*

p *Rall.* *p*

M.E. 8446

Fig. 43 – Tópica *berimbau* no *Quarteto de Cordas n. 13* (IV mov.- c. 16-20) – Villa-Lobos

mf *p* *p* *p*

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

mf *mf* *mf* *mf*

2

Outra abordagem possível para estas análises é verificar as semelhanças e diferenças entre o berimbau representado por Villa-Lobos e o berimbau tocado em rodas de capoeira. Faremos isto aqui através de algumas transcrições feitas por Oliveira Pinto (1996, p. 25). A primeira transcrição abaixo é do Toque Angola (um toque muito executado na Bahia) tocado por Mestre Vavá, e a segunda transcrição é o o mesmo toque executado por Evilásio de Andrade. Toques são os diferentes ritmos usados na capoeira e, segundo o autor, um mesmo toque pode variar de um músico para outro. Utilizando novamente a notação TUBS para estas transcrições, temos o seguinte:

Fig 44 – Toque Angola por Mestre Vavá e transcrição de Oliveira Pinto no sistema TUBS

	A				A				a1					
rH	x		*		x		*		x		*	*	*	*
	/	/			/	/			/	/	/	/	/	/
lH	o	•			o	•			o	•	o	•	o	•
		>	<			>	<			>	<			

Fig. 45 – Toque Angola por Evilásio de Andrade e transcrição de Oliveira Pinto no sistema TUBS

	A				A				a1					
rH		*	*			*	*			*	*	*	*	*
	/	/			/	/	/		/	/	/	/	/	/
lH	o	•			•	o	•		•	o	•	o	•	•
		<			>		<		>		<			>

Para os exemplos acima, Oliveira Pinto ainda nos traz a seguinte legenda:

Fig. 46 – Legenda para transcrições do berimbau feitas Oliveira Pinto no sistema TUBS

rH	right hand	/	stroke with the stick on the string
lH	left hand	●	stopped string
x	strong, fast downward movement with <i>caxixi</i> rattle	○	open string
*	diffuse movement (horizontal) with <i>caxixi</i> rattle	<	open resonator (off the abdomen)
		>	closed resonator (on the abdomen)

O autor ainda explica que estes exemplos dados no sistema TUBS poderiam ser escritos da seguinte forma no sistema de notação tradicional ocidental:

Fig. 47 – Toque Angola por Mestre Vavá e transcrição de Oliveira Pinto no sistema tradicional de notação

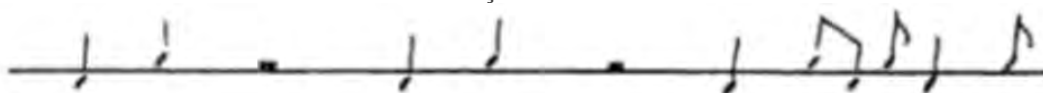
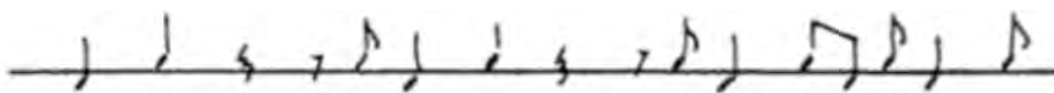
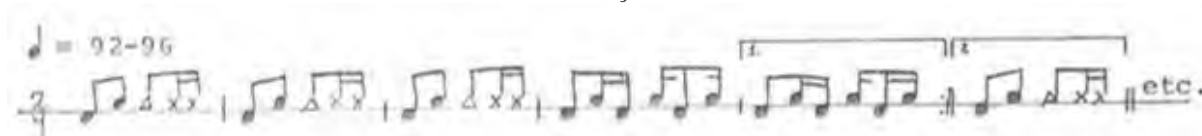


Fig. 48 – Toque Angola por Evilásio de Andrade e transcrição de Oliveira Pinto no sistema tradicional de notação



Ainda temos também transcrições do Toque Angola feitas por Kay Shaffer. No exemplo abaixo, o autor traz uma transcrição feita a partir do toque do Mestre Canjiquinha (SHAFFER, 1977, p. 45):

Fig. 49 – Toque Angola por Mestre Canjiquinha e transcrição de Kay Shaffer no sistema tradicional de notação



Nestes três últimos exemplos (notação tradicional), onde o intervalo de tom inteiro é representado pelas duas alturas diferentes, percebemos as semelhanças com os exemplos da tópica *berimbau* analisados nos *Quartetos de Cordas* de Villa. Tais semelhanças se dão através da alternância entre o intervalo de tom inteiro seguida de um espaçamento rítmico (representado, na tópica *berimbau*, pelas notas de longa duração). É preciso destacar que chamamos de “semelhanças” pois o berimbau está sendo colocado em outro contexto (que não o seu original), e representado por outros instrumentos e texturas. Além de tudo isso, essas representações ainda são feitas através da visão idealizada e estilizada do compositor.

Podemos ainda trazer um último exemplo da tópica *berimbau*, agora no *Prelúdio n.2* de Villa-Lobos (composto em 1940). No compasso 35 inicia-se a segunda seção da peça e podemos verificar, logo no início, o movimento de notas Dó#-Ré-Dó#-Dó# com um gesto rítmico e melódico que faz alusão a um berimbau. Além disso, como na maioria dos exemplos da tópica *berimbau* demonstrados até aqui, essas notas são ainda harmonizadas em quintas:

Fig. 50 – Tópica *berimbau* no *Prelúdio n.2* (c. 34-53) – Villa-Lobos

Embora neste exemplo o gesto rítmico e melódico do berimbau esteja presente e claramente audível, ainda não vemos a presença do intervalo de tom inteiro, que é uma das características mais marcantes da tónica *berimbau*. A representação do berimbau vai, no entanto, percorrendo toda essa seção, quando nos compassos 71 e 72 finalmente aparece o intervalo de tom inteiro entre as notas Si e La (também harmonizadas em quintas), e logo depois no compasso 74 entre as notas Mi e Ré, completando então a tónica *berimbau*:

Fig. 51 – Tópica *berimbau* no *Prelúdio n.2* (c. 70-85) – Villa-Lobos

The image displays a musical score for the piece "Tópica berimbau" from the Prelúdio n.2 by Villa-Lobos, covering measures 70 to 85. The score is presented in four systems, each with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, with some notes marked with a circled 'o'. Red horizontal lines are drawn across the staves to highlight specific melodic and rhythmic motifs. In the first system, a red box highlights a sequence of notes in the lower register. In the fourth system, another red box highlights a similar sequence, and a slur is placed under a group of notes in the lower register.

4.2.2 A tópica *berimbau* na música popular: Ary Barosso

Outro exemplo da tópica *berimbau* está presente na canção *Na baixa do sapateiro*, composta por Ary Barroso em 1938. Inicialmente a canção seria incorporada na trilha sonora do filme *Banana da Terra*²², com Carmen Miranda, mas o compositor e o diretor do filme, Wallace Downey, não chegaram a um acordo sobre isso. Em vez disso, a música acabou sendo substituída por *O Que É que a Baiana Tem?* de Dorival Caymmi, que se tornou a inspiração para o figurino exagerado da "baiana", usado por Carmen Miranda. Mais tarde, uma versão em inglês de *Na Baixa do Sapateiro* foi incorporada ao filme *Você Já Foi a Bahia?* produzido pela Disney em 1944. A partir daí a canção se tornou tão popular que, só em 1945, um milhão de cópias de partituras foram impressas nos Estados Unidos.

Se utilizarmos como base a gravação feita por Carmen Miranda e Orchestra Odeon em 1938, encontramos logo na introdução um ostinato que possivelmente faz referências a um berimbau:

Fig. 52 – Tópica *berimbau* na canção *Na baixa do sapateiro* – Ary Barroso



Neste exemplo podemos verificar, portanto, a presença do gesto rítmico e melódico do berimbau através da alternância das notas Sol# e La# (intervalo de tom inteiro, característico da tópica *berimbau*), síncopas e colcheias em figuras rítmicas que fazem alusão ao berimbau, e o espaçamento rítmico depois de cada alternância de tom inteiro (através da nota Si).

²² *Banana da Terra* foi um filme musical brasileiro de 1939, produzido por Wallace Downey, com roteiro de João de Barro e Mário Lago, e direção de Ruy Costa. Ao que se sabe, nenhuma cópia do filme foi preservada.

4.2.3 A tópica *berimbau* em Baden Powell

O violonista e compositor brasileiro Baden Powell compôs, ao lado de Vinícius de Moraes, uma canção intitulada *Berimbau*. O contato de Baden com o instrumento berimbau veio de antes de composição, já que no ano de 1962 o compositor conheceu o escultor baiano Mário Cravo Junior que o introduziu ao berimbau e lhe apresentou alguns toques representativos da tradição da capoeira. A partir dessa experiência Baden começou a acumular em sua vida experiências da cultura afro-brasileira até chegar a compôr, dentre outras obras com influência afro-brasileira, a canção *Berimbau* (GALM, 2010, p. 40). Baden conta, em entrevista, que foi justamente o berimbau que deu origem ao famoso CD “Os afro-sambas”.

Na canção *Berimbau*, tanto o violão que executa o acompanhamento, quanto a melodia na voz fazem alusão, em determinado momento, ao gesto rítmico e melódico do berimbau. Na figura a seguir podemos ver o exemplo da introdução da canção, onde a alternância de tons inteiros somado ao ritmo característico completam a representação da tópica *berimbau*:

Fig. 53 – Tópica *berimbau* na canção *Berimbau* – Baden Powell e Vinícius de Moraes



Ainda no decorrer da canção, em certo momento, a própria letra diz “berimbau, berimbau” em cima da melodia e ritmo do exemplo acima, unindo então letra e representação sonora do berimbau.

4.2.4 A tópica *berimbau* em Gilberto Gil

Veremos agora um outro exemplo da tópica *berimbau*, agora presente na canção *Domingo no Parque*, que foi composta por Gilberto Gil. A canção ganhou o segundo lugar no III Festival de Música Popular da TV Record de 1967, e foi lançada no álbum "Gilberto Gil" (1968). Segundo o próprio compositor, *Domingo no Parque* nasceu da vontade de imitar o canto folclórico e também de representar os arquétipos da música de capoeira. Se utilizarmos, para esta análise, a gravação do CD "Gilberto Gil" de 1968 poderemos ver, logo na introdução, um acompanhamento que segue as representações características da tópica *berimbau*:

Fig. 54 – Tópica *berimbau* na canção *Domingo no Parque* – introdução – Gilberto Gil



A linha exemplificada acima mostra o padrão feito na introdução da canção (um pouco antes da entrada da voz), começando somente com clarinete, pouco depois entrando a flauta (abrindo uma décima acima com as notas Fa#-Mi-Fa#), e finalmente 4 compassos depois entrando a banda com contrabaixo (com a mesma linha grave do clarinete) e o violão harmonizando com os acordes D, C e D. Mais uma vez constatamos então a representação do berimbau através da tópica *berimbau*, com um gesto rítmico característico e alternância de tons inteiros (e neste caso, ainda, com a coincidência de utilizar as mesmas alturas Ré e Dó executadas pelo violino I no início do *Quarteto de Cordas n.11* de Villa-Lobos, mostrado há pouco). Durante o restante da música as referências ao berimbau continuam, como por exemplo no trecho da letra em que os *backing vocals* respondem “Ê José!” ou “Ê João!”:

Fig. 55 – Tópica *berimbau* - *Domingo no Parque* – Gilberto Gil

O rei da brin - ca - dei - ra Ê Jo - sé! O reu da con - fu - são Ê Jo - ão!

Um tra - ba - lha - va na fei - ra Ê Jo - sé! Ou - tro na cons - tru - ção Ê Jo - ão!

4.2.5 A tradição da capoeira e do berimbau como tradições inventadas no Brasil

Quando falamos sobre tópicos musicais e tradições afro-brasileiras, muitas pessoas se questionam se as tópicos afro-brasileiras e suas características têm conexões diretas e específicas com as tradições afro-brasileiras que estão representando. Assim muitas pessoas também se questionam se deveríamos, em tais análises, buscar e analisar as características que conectam diretamente a tópica ao seu elementos original, como uma citação. Repito que isso não é necessário pois a teoria das tópicos não busca um estudo etnográfico, mas as representações e de certa forma o processo de invenção de tradições dentro da música, conectados então com o idioleto, visão e traços composicionais de cada compositor de um determinado contexto cultural. Para explicar melhor tal fato Thiago de Oliveira Pinto traz um artigo (OLIVEIRA PINTO, 1996) onde analisa as influências e possíveis conexões do berimbau angolano dentro do berimbau brasileiro praticado no recôncavo baiano, através de um estudo de campo proposto por ele.

No artigo, o autor explica que fez um experimento onde apresentou, para músicos (tocadores de berimbau e capoeiristas) da região do recôncavo baiano (população que tem uma alta porcentagem de descendentes africanos), duas gravações de José Virasanda tocando *mbulumbumba* (nome do berimbau na Angola), ambas feitas no Sudoeste da Angola em 1965 por Gerard Kubik. A intenção do pesquisador era verificar as conexões entre as tradições do *mbulumbumba* e do berimbau brasileiro. Dois desses músicos a quem as gravações foram mostradas eram Mestre Vavá e Mestre Furringa, importantes mestres de capoeira no Brasil. O resultado foi que os ouvintes não viram conexões diretas entre o berimbau tocado na gravação angolana e o berimbau brasileiro. O experimento mostrou claramente, em termos de comparação inter-cultural, que praticamente nada sobrou da estrutura mais profunda e estilo da música de Virasanda. É assim que o autor demonstra que não precisamos buscar análises e resultados que mostrem conexões diretas de elementos da cultura africana com a chamada cultura *afro-brasileira*, visto que esta já foi reinventada, recriada de acordo com as realidades do cotidiano brasileiro, de novas influências, novas hibridações e novas necessidades.

Segundo Oliveira Pinto, no Brasil, a prática de rotular as manifestações populares de acordo com os valores dominantes, sem adotá-las em um nível mais profundo, funcionou como uma estratégia eficiente para a manutenção da identidade cultural e da sobrevivência. Este processo não deve ser entendido, porém, em termos da manutenção de traços africanos puros. As manifestações afro-brasileiras adotaram, de acordo com a região e o ambiente específico, novas configurações para os elementos que foram assumidos e remodelados,

tornando-os expressões brasileiras reais. Quando, em 1930, o presidente Getúlio Vargas transformou a capoeira em esporte nacional brasileiro, estava então consolidando e promovendo mais uma invenção de uma tradição no país.

Reforço que o projeto folclórico foi um dos grandes reponsáveis (e o pontapé inicial) por moldar essa visão estilizada da cultura africana dentro das manifestações no Brasil. No caso da música, essa utilização e adaptação foi feita, a princípio, através dos compositores modernistas-nacionalistas. Do ponto de vista da tópica *berimbau*, portanto, reforço que as representações do berimbau dentro de outros contextos fora da capoeira não são totalmente fiéis ao original, pois já são visões estilizadas e recriadas.

Através das análises e exemplos da tópica *berimbau* trazidos aqui foi possível, então, correlacionar o conceito de tópicos musicais e o conceito de tradição inventada, firmando assim a ideia de que as tópicos são representações estilizadas e não apenas citações de características de elementos originais. Ambos os conceitos relacionados e as análises de tópicos buscadas dentro do repertório da música brasileira também nos mostram como muitas tópicos podem sobrepor-se, mesclarem-se, tropificarem-se. Tudo isso também pode propiciar uma visão que capacita inclusive uma comparação do conteúdo de diferentes obras dentro do repertório proposto para análise no presente trabalho, demonstrando suas semelhanças e diferenças, bem como a ampla utilização tópicos como um senso comum.

4.2.6 A tópica *berimbau* em Rodolfo Coelho de Souza: novos caminhos e novas possibilidades de representação

Rodolfo Coelho de Souza, compositor brasileiro nascido em 1952, compôs uma obra intitulada *Concerto para Computador e Orquestra*. Composta no ano de 2000, a obra foi estreada em São Paulo pela Orquestra Experimental Repertório (dirigida por Jamil Maluf) em julho do mesmo. Além disso, foi também gravada pela Orquestra Sinfônica do Estado do Paraná em CD lançado em 2002 pela Universidade Federal do Paraná. Em artigo escrito pelo próprio compositor, Coelho de Souza (2005) explica que o *Concerto* utiliza amostras originais e transformadas de sons de berimbau, cuíca e zunidores, que são instrumentos típicos da música folclórica brasileira, e também sons sintetizados que imitam variações espectro-morfológicas dos sons desses instrumentos. Além disso, a obra é composta por três movimentos: I- Enérgico, II- Scherzo, III- Finale. Falarei aqui sobre os principais pontos levantados no artigo e as principais características da obra, com o intuito de entendermos como o compositor pensou a obra em seus processos composicionais e seu sistema de representações.

A fim de contextualizar o que a obra representa no cenário da música atual, Coelho de Souza explica que, por mais de meio século, os compositores brasileiros de vanguarda opuseram-se à velha escola da música nacionalista, que era representada por Villa-Lobos, Guarnieri, e seus seguidores. Os adeptos do movimento Música Nova, por exemplo, consideravam o uso de materiais folclóricos incompatíveis com as novas técnicas musicais do momento (como a música atonal, serial e aleatória), que eram consideradas sinais de modernidade e universalidade. A razão para isso, segundo o autor, é que os compositores muitas vezes tinham visto os materiais folclóricos emprestados dentro da música de concerto apenas como “soluções estereotipadas a formas clássicas desgastadas em linguagem tonal padrão” (COELHO DE SOUZA, 2005, p.1), e argumentavam que isso era um exemplo, também, de uma certa falta de ousadia típica da primeira geração de nacionalistas.

O autor ainda explica, porém, que apesar desta falta de ousadia pregada pelos compositores de gerações futuras a respeito da obra dos compositores nacionalistas, há uma não-convencionalidade que permeou a vida de Villa-Lobos e muito de sua música. Isso contribuiu decisivamente para as realizações do compositor dentro de um estilo pessoal de compôr e pensar a arte. Para isso, Villa não apenas usava materiais que pertenciam à música folclórica, mas sim materiais que se assemelhavam a essa música, ou a representavam (como já discutido no presente trabalho), integrando-os com muitas técnicas novas, como simetrias e

modalismo, atonalismo, e diferentes e ousadas texturas timbrísticas em suas orquestrações. O autor também explica que as questões políticas também estavam envolvidas em tudo isso, já que muitos compositores de vanguarda eram esquerdistas contratados, enquanto os nacionalistas eram considerados politicamente conservadores. Tudo isso só começou a mudar na música latino-americana durante os anos 80 e o pós-modernismo, quando as divisões partidárias se tornaram mais amenas e, musicalmente falando, surgiram novas sonoridades (tanto de tríades não-direcionais quanto de sons sintetizados). Nesse contexto, então, a música electroacústica começou a ganhar novas possibilidades e caminhos abertos com o uso de computadores pessoais e pequenos estúdios particulares.

Com esse novo tipo de música e essas novas sonoridades, surgiu também o antigo problema da identidade nacional, mas agora já não mais ideologicamente motivada. Desejava-se, então, a busca de recursos musicais locais que funcionassem como elementos que tornariam a música latino-americana distinta do resto do mundo. Exemplos dessa busca e utilização estão em obras de compositores como Marlos Nobre, Jorge Antunes e Almeida Prado, cuja música, apesar de não pertencer ao estilo da escola nacionalista, ocasionalmente utilizava de materiais folclóricos disfarçados, emprestados então da música popular. Nesse contexto, a música eletroacústica começou a adentrar nesse universo, explorando a natureza e detalhes dos sons e instrumentos folclóricos através de amostras de som, sem apenas imitar ritmos, melodias e outros parâmetros musicais com instrumentos ocidentais. Nesse ponto começamos a entender as novas propostas de representação de elementos identitários que a música eletroacústica proporcionou. Coelho de Souza explica que, “no entanto, a disputa entre música nacionalista e música de vanguarda criou uma barreira para o uso de qualquer coisa que pudesse se assemelhar a sons folclóricos na música que deveria ser considerada experimental, como a música eletroacústica” (COELHO DE SOUZA, 2005, p. 2).

A partir daí algumas composições (embora isso não tenha se tornado uma tendência) começaram a seguir nesse caminho. Um desses exemplos está na obra já mencionada (no capítulo 2 deste trabalho) *Corda e Cabaça*, de Fernando Iazzetta, que manipula sons do berimbau, resultando em uma textura harmônica e rítmica bastante densa. Como já mencionamos também, nessa obra o objeto sonoro não está focado apenas no ritmo e/ou no movimento característico do intervalo de tom inteiro, como geralmente associamos o berimbau, mas também em texturas, timbres, dentre outros parâmetros musicais.

Nesse sentido também a obra de Coelho de Souza utilizou recursos como gerar sons e transformar amostrados (e também reproduzi-los em tempo real) através do computador. O compositor explica que uma das mais importantes decisões pré-composicionais para o

Concerto para Computador e Orquestra foi que uma boa parte dos sons gerados por computador deveria estar relacionada aos sons de instrumentos folclóricos e nativos brasileiros (que naturalmente não tem natureza eletrônica, mas que o compositor considera como parte do encanto da obra). Ele ainda complementa dizendo que a ideia de tudo isso era a “expandir o espectro orquestral usando sons que poderiam surpreender o público por não pertencer ao mundo da música de concertos, e também por não ter uma fonte visível, mas, ao mesmo tempo, ser reconhecido como símbolos familiares da cultura musical brasileira” (COELHO DE SOUZA, 2005, p.2). Foi assim que, nesse concerto, o computador transformou os sons exóticos de fundo da música folclórica em personagens principais, revelando de forma minuciosa pequenos detalhes de sua estrutura interna que, até então, não eram mostrados em outras formas de representação.

Como já dito anteriormente, sobre o material utilizado na composição, o concerto utilizou sons amostrados, transformados e sintetizados a partir de três instrumentos típicos da música folclórica e popular brasileira: o berimbau, a cuíca e zunidores. Além disso, na obra, todas as possíveis características acústicas dos sons do berimbau foram exploradas de muitas maneiras diferentes, como:

- o procedimento de pressionar uma moeda contra a corda, ou seja, duas superfícies metálicas que produzem em si mesmo outros tipos de sons.
- a possibilidade de cobrir a abertura da tigela, pressionando-a contra a barriga do intérprete, produzindo um efeito equivalente à filtragem do som.

Outra sonoridade explorada pelo compositor foram as texturas construídas pelas muitas camadas do berimbau. Muitas vezes, também, no decorrer do concerto, as modificações dos sons do berimbau esticam as possibilidades de percepção além dos limites do reconhecimento do timbre. Segundo o compositor, foi exatamente isso que concedeu ao concerto uma verdadeira coerência eletroacústica, já que ao contrário a obra seria apenas uma performance virtual de sons instrumentais gravados. Isso também possibilitou a criação de uma família de sons sintetizados que estavam relacionados aos sons do berimbau por semelhanças espectro-morfológicas.

Além de todas essas possibilidades de utilização e manipulação das sonoridades do berimbau, o compositor também utilizou um recurso mais próximo das práticas nacionalistas tradicionais, que foi tomar uma célula rítmica e uma melodia tradicional produzida pelo instrumento e deslocá-los para outros instrumentos na orquestra. Coelho de Souza explica que

este rico material motivacional, cheio de conteúdo simbólico, tornou-se uma base para o desenvolvimento da forma musical do concerto. As semelhanças espectro-morfológicas forneceram uma riqueza de relações icônicas para integrar sons eletrônicos e orquestrais. Motivos rítmicos e melódicos baseados em formas tradicionais de realização de instrumentos folclóricos também forneceram estratégias úteis para o estabelecimento de relações simbólicas entre materiais (COELHO DE SOUZA, 2005, p. 4).

Assim, o autor conclui que o uso de sons relacionados aos instrumentos folclóricos brasileiros permitiu que o *Concerto para Computador e Orquestra* afirmasse, através de várias estratégias composicionais, mostrasse sua identidade cultural particular. Além do público, a obra também causou grande impacto no próprio compositor, que relata que

a abordagem composicional desta peça teve um profundo impacto estético no meu pensamento musical, pois mostrou uma nova maneira de rastrear os caminhos de compositores como Alberto Nepomuceno e Heitor Villa-Lobos, que construíram linguagens musicais pessoais, combinando elementos da cultura musical brasileira com técnicas que representavam o estado da arte da música de seus tempos (COELHO DE SOUZA, 2005, p.3).

É isso, portanto, que essa obra representa: novos caminhos e novas possibilidades de representação que antes haviam sido apontados principalmente pelos compositores nacionalistas, e que agora podem receber novas abordagens, de acordo também com os novos caminhos que a música e a tecnologia vêm proporcionando, e com as várias possibilidades do estado atual da arte e da música.

CONCLUSÕES

Através das análises e exemplos das tópicas *canto de xangô* e *berimbau* trazidas neste trabalho foi possível correlacionar o conceito de tópicas musicais e o conceito de tradição inventada, firmando assim a ideia de que as tópicas são representações estilizadas e recriadas, e não apenas citações de características de elementos originais. Ambos conceitos relacionados e as análises feitas dentro do repertório da música brasileira também nos mostram como muitas tradições de representações foram largamente utilizadas a partir de Villa Lobos e da geração modernista-nacionalista com o propósito da criação e divulgação de uma identidade e de um senso de brasilidade. Assim foi possível verificar também, através das análises, como as tópicas afro-brasileiras percorreram a música brasileira do século XX, tanto na música erudita quanto na música popular, chegando também em novos caminhos e novas abordagens de representação com as obras de Rodolfo Coelho de Souza e Fernando Iazzetta. Tais análises demonstraram um caminho de uma tradição de representações que de alguma forma sintetiza e amarra todo este caminho em torno de um lugar comum, através da linguagem e estilo pessoal de cada compositor dentro de um único contexto cultural.

Assim, ao serem demonstradas neste e em outros trabalhos como uma convenção amplamente utilizada e reconhecida, as tópicas ganham autonomia para serem assim chamadas. Verificamos também que as tópicas interagem com a estrutura da música, revelando processos composicionais que são essenciais para a música brasileira, e reforçando a ideia de fusão cultural que permeia a música e a cultura brasileira.

Apesar da ideia folclorizante (e neste caso da cultura afro-brasileira com elementos folclorizados no Brasil) poder ser, por vezes, superficial e depreciativa por incorporar representações falsas do tema em nossas cabeças e no senso comum, foi uma invenção necessária em todo esse processo. Falamos aqui sobre "ideia folclorizante" pois a própria expressão "folclore" já implica, como já dito anteriormente, a folclorização de elementos de uma cultura, depreciando assim a cultura original a que se refere. É assim que Hobsbawm explica que "as práticas tradicionais existentes - canções folclóricas, [...] - foram modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para servir a novos propósitos nacionais" (HOBSBAWM, 1984, p. 14). Apesar de tudo isso, esse processo fez com que a cultura africana no Brasil (neste caso já chamada de afro-brasileira) fosse valorizada e divulgada, mesmo que já estilizada e "folclorizada". Foi assim que todo esse movimento criou e trouxe à tona uma música que jamais voltaria a ser o que era antes, uma identidade e uma brasilidade

inventada. É também assim que a História e cultura sofrem constantes transformações, mas também estabelecem permanências, ao consolidar tradições.

O estudo de tópicos musicais no Brasil ainda encontra-se em processo embrionário, mas possibilita inclusive, como já dito no início deste trabalho, começar a abrir novas possibilidades interpretativas e auditivas para as obras onde encontramos e podemos analisar tais tópicos. Ainda é possível continuar esta pesquisa em trabalhos posteriores, verificando a aparição e ocorrência das tópicos *canto de xangô* e *berimbau* (bem como de outras possíveis tópicos afro-brasileiras) em outras obras do repertório brasileiro e também em obras do século XXI.

Podemos reafirmar também que os elementos afro-brasileiros analisados no presente trabalho são um dos pontos em que nossa música se diferencia e se identifica dentro da necessidade de criação e invenção de uma *brasilidade*. Torna-se indispensável, então, analisar e aprofundar as pesquisas acerca da cultura e da música afro-brasileira, e mais ainda, pesquisar como esta música estabelece formas de representação, e quais os possíveis significados destas representações e destas simbologias dentro do que envolve a cultura brasileira. Ao identificar como se dão estas representações dentro da estrutura musical, a estrutura e o significado então se correlacionam, e é também neste ponto que o estudo de significação se torna ainda mais importante para compreender nossa música e nossos processos composicionais.

Discutimos também que as tópicos são elementos que fazem parte da construção de um discurso musical, tornando-se figuras características na música brasileira que se espalham por várias gerações e tornam-se um lugar comum. Concluímos portanto que, após identificar e decifrar possíveis intencionalidades da música analisadas através das tópicos musicais, deseje-se não apenas uma listagem de elementos folclóricos e populares que foram apropriados pela música erudita, mas sim uma interpretação que proponha a análise e sistematização da narratividade dos fragmentos micro estruturais, através de um agrupamento das microestruturas que são capazes de gerar um conteúdo expressivo e participar de uma rede de signos que orienta, de forma progressiva, a construção de unidades maiores (e então da obra como um todo) (SALLES, 2016, p. 241). Para esse fim, como vimos, Salles propôs, a partir dos *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, um exemplo de sistematização que passa pelas categorias *gênero expressivo, estilo, tipo e tópico*.

Como verificado através das várias possibilidades analíticas e interpretativas, a análise de tópicos possui muitos aspectos e níveis de profundidade. É possível interpretar tais análises através também de uma análise hermenêutica, como houveram tentativas e a abertura

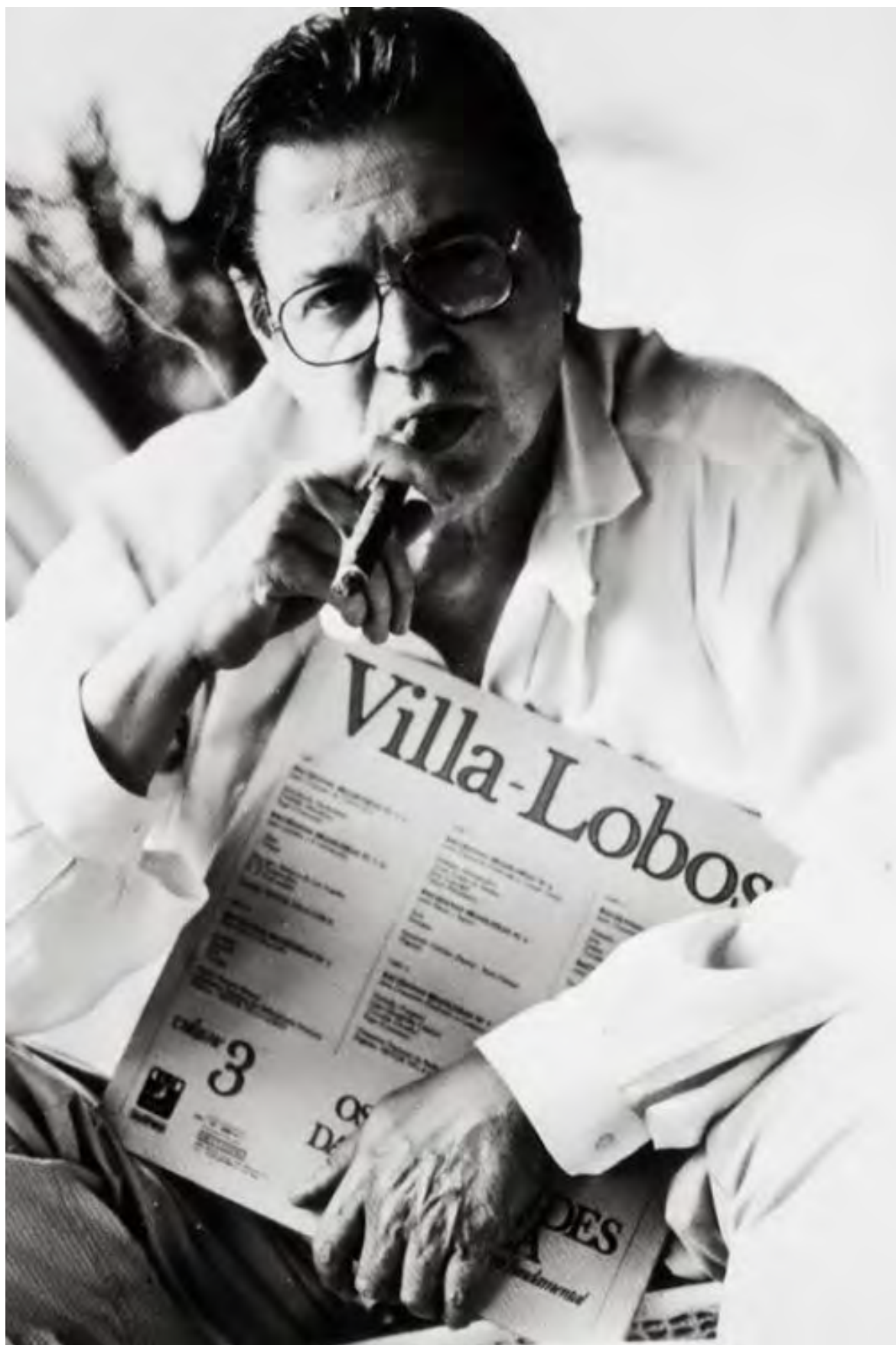
de caminhos e possibilidades no presente trabalho, já que as tópicas demonstram nosso senso de coletividade e de memória cultural colocados dentro do que produzimos (e neste caso a música). As tópicas trazem à tona a significação (produção de significados) em várias camadas, através de elementos como textura, ritmo, melodia, harmonia, dinâmicas, dentre outros, podendo representar tradições, elementos culturais diversos, convenções e significados. Isso também traz à tona toda uma tradição de um senso coletivo acontecendo dentro da música. Assim, o contexto cultural também fornece ao compositor uma ampla gama de possibilidades de materiais para a construção de novas obras, e cada compositor manipula esses materiais de diferentes formas de acordo com seu idioleto, e da maneira como se posiciona em relação ao seu meio cultural, seu contexto musical e da maneira como escolhe usar e manipular esses materiais. Apesar disso, há sempre um lugar comum em torno desses processos: o material representado, que já está presente em nosso senso de coletividade e em nossas mentes como um lugar comum.

Começou-se a inventar, sim, através de Brasília Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, e finalmente, firmou-se e difundiu-se de forma decisiva a partir de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e a geração nacionalista com seus respectivos seguidores, a tradição de uma utilização do folclore (e do popular) como valorização e ascensão do que passou a ser chamado de autenticamente nacional. O folclore e a ideia folclorizante, apesar de inventarem tradições que estilizam e folclorizam o que é original, serviram para criar e fixar tradições (no caso deste trabalho analisadas através das tópicas musicais) dentro da música de concerto para toda uma geração de compositores posteriores (até atualidade). Essas tradições finalmente trouxeram a tão buscada e desejada identidade, a tão buscada e desejada brasilidade e ajudaram a construir a cultura nacional. Como disse Tom Jobim,

Nós tivemos que inventar o Brasil, o Brasil não existia. Ainda mais esse pessoal que veio antes de mim, o Villa [...], teve que inventar tudo isso...fazer músicas cantadas em tupi-guarini, tupiniquim...Você tinha que inventar um Brasil. [...] Só quem entrava no Teatro Municipal era a ópera italiana, o Villa nunca entrou no Teatro Municipal (TV CULTURA DIGITAL, 2017).

Inventou-se uma tradição, espalhou-se, difundiu-se, tornou-se lugar comum: inventou-se um Brasil através, também, da música brasileira.

Fig. 56 – Tom Jobim e Villa-Lobos



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADNET, Mário. **Villa-Lobos é o pai da música brasileira contemporânea**: Depoimento. 12/nov/2012. Entrevista concedida ao Álbum Itaú Cultural. Disponível em: <<http://album.itaucultural.org.br/notas/villa-lobos-e-o-pai-da-musica-brasileira-contemporanea/>>. Acesso em 24/dez/2016.

ADOLFO, Sérgio Paulo. O mito africano no cotidiano dos afro-brasileiros. In: SANTOS, Volnei Edson dos (Org.). **Sopros do silêncio**. Londrina: EDUEL, 2008.

AGAWU, Kofi. **Music as discourse**: Semiotic adventures in romantic music. New York: Oxford University Press, 2009.

_____. **Representing African Music**: Postcolonial notes, queries, positions. New York: Routledge, 2003.

_____. **Playing with signs**: a semiotic interpretation of classic music. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

ALBUQUERQUE, Joel Miranda Bravo de. **Simetria Intervalar e Rede de Coleções**: Análise Estrutural dos Choros nº4 e Choros nº7 de Heitor Villa-Lobos. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____ e SALLES, Paulo de Tarso. Teoria dos conjuntos versus teoria neo-riemanniana: duas abordagens interdependentes na análise dos choros n.4 e choros n. 7 de Villa-Lobos. **Revista Tulha**. Ribeirão Preto, v.1, n.1, p. 104-126, jun/2015.

ALLANBROOK, Wye. **Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni**. Chicago: University of Chicago, 1983.

ALMEIDA, Ágata. **Música, Religião e Morte: Recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal**. 217 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ALMEIDA, Renato de. **A inteligência do folclore**. [1957]. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Brasília; Brasília: INL, 1974.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. [1928]. 3.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropofágico. **Revista de antropofagia**, ano 1, n. 1 (1928), p. 3,7. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em 5/fev/2016.

ANGENOT, Marc. **Glossário da crítica contemporânea 1**. Lisboa: Comunicação. Brasília, 1984.

BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate: A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)**. Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2005.

BASTIDE, Roger. **Estudos afro-brasileiros**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

BATISTA, Monique Mendes Silva. Folclore e identidade nacional na modernidade pelo olhar de Mário de Andrade. In: **XVVIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis, 2015.

BEGHIN, Tom. Recognizing musical topics versus executing rhetorical figures. In: MIRKA, Danuta (Ed.). **The Oxford Handbook of Topic Theory**. New York: Oxford University Press, 2014, p. 551-576.

BEHAGUE, Gerard. Expressões musicais do pluralismo religioso afro-baiano: a negociação de identidade. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 40-47, 1999.

_____. Patterns of candomblé music performance: an afro-brazilian religious setting. In: G. Béhague (Ed.). **Performance practice: Ethnomusicological Perspectives**, Westport, CT: Greenwood Press, 1984. p. 222-254.

BILAC, Olavo. Tarde. In: **Antologia: Poesias**. [1919]. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BORÉM, Fausto; JUNIOR, Mário Luiz Marocchi. A sertaneja de Brasília Itiberê: nacional ou estrangeira, amadorística ou sofisticada? **Revista Hodie**, v.8, n.8, Universidade Federal de Goiás, Goiás. 2008. Disponível em <<http://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/6007/12351>>. Acesso em 12/out/2016.

BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1975.

BRANDA LACERDA, Marcos. Aspectos harmônicos do Choros n.4 de Villa-Lobos e a linguagem modernista. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 24, pp. 276-296, 2012.

_____. Transformação dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil. **Revista Opus**, Campinas, São Paulo, v. 11, pp. 124-136, 2005. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/11/files/OPUS_11_Lacerda.pdf>. Acesso em 2/ago/2015.

_____. Textura instrumental na África ocidental: a peça Agbadza. **Revista Música**, vol.1, n.1, São Paulo, 1990. Disponível em <<http://www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/view/17/24>>. Acesso em 21/out/2012.

CAMÊU, Helza. Importância histórica de Brasília Itiberê da Cunha e da sua fantasia característica A Sertaneja. **Revista Brasileira de Cultura** [S.l.], 3. Ed. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. [1990]. 4. ed. São Paulo: UNESP, 2015.

CARVALHO, José Jorge de. Estética da opacidade e da transparência. Mito, música e ritual no culto xangô e na tradição erudita ocidental. **Série Antropologia**, v. 108, Brasília, 1991.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. [2004]. 12ª ed. São Paulo: Global, 2012.

CAYMMI, Stella. **O mar e o tempo**. São Paulo: Editora 34, 2001.

CAZARRE, Marcelo Macedo. **A trajetória das danças de negros na literatura pianística brasileira: um estudo histórico-analítico**. Pelotas: Editora Universitária/UFEPel, 2001. 227p.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. **Ictus**, v. 11, n. 2. Salvador: UFBA, 2010.

_____. The Use of Brazilian Folk Instrument Sounds in a Concerto for Computer and Orchestra. **Organised Sound**, vol. 10, n. 1, p. 31-36, 2005.

CONTIER, Arnaldo. Mário de Andrade e a Música Brasileira. **Revista Música**, São Paulo, v.5, n. 1, p. 33-47, 1994.

CORTEZ, Gustavo. SANTOS, Inaicyr Falcão dos. ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Corpo e ancestralidade: estudo dos rituais e mitos de origem afro-brasileira no panorama da dança contemporânea brasileira. **Rev. Cient. / FAP**, Curitiba, v.7, p. 11-22, 2010.

DINI, André. **Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

DINIZ, Flávia. **Capoeira Angola: identidade e trânsito musical**. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: UFBA/Escola de Música, 2011.

DUDEQUE, Norton. Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 39-56, dez. 2013a.

_____. Gestos musicais no 1o movimento do Trio para cordas (1945) de Villa-Lobos. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 2013b.

ESTRELLA, Arnaldo. **Os quartetos de cordas de Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970.

FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. **Revista do Arquivo Municipal**, ano 12, vol.106. São Paulo: DPH, 1946.

FREIRE, Priscila Gambary. **Dança brasileira e dança negra para piano solo de Camargo Guarnieri: Uma abordagem interpretativa**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

GALM, Eric. **The berimbau: Soul of Brazilian music**. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. **Mana**, vol.9, n.1. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a05v09n1.pdf>>. Acesso em 2/ago/2015.

GRABÓCZ, Márta. **Musique, narrativité, signification**. Paris: L'Harmattan, 2009.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. **Música & Cultura**, Salvador, v. 9, p. 1-23, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. **Significação - Revista de cultura audiovisual**. n. 4. São Paulo, 1984. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90477/93252>>. Acesso em 16/jul/2016.

_____. **Semântica estrutural**. 2ed. São Paulo: Cultrix, 1966.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. 10ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HATTEN, Robert. **Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

_____. **Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

HJELMSLEV, Louis. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. [1961]. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. 2ed. da 3 reimp. de 2003. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HOBBSAWM, Eric. Introduction: Inventing Traditions. In: _____; RANGER, Terence (orgs.). **The Invention of Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. p. 1-14.

_____. **Introdução: A invenção das tradições**. In: _____; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984. p. 9-23.

JOBIM, Tom. **Tom Jobim**: depoimento. São Paulo, 20/dez/1993. Entrevista concedida ao programa Roda Viva. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/260/entrevistados/tom_jobim_1993.htm>. Acesso em: 24/dez/2016.

_____. **Jobim, por Antônio Brasileiro - Villa-Lobos**: depoimento. 1990. Entrevista concedida à Rádio cultura Brasil. Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/jobim/arquivo/a-influencia-de-villa-lobos>>. Acesso em: 24/dez/2016.

KIEFER, Bruno. **Villa-lobos e o modernismo na música brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.

KOETTING, James. Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. **Selected Reports**, ano 1, n. 3, p. 115-146, 1970.

KOLINSKI, Mieczyslaw. Review of studies in African Music. **The musical Quarterly**, XLVI/I, p. 105-110, 1960.

_____. A cross-cultural approach to rhythmic patterns. **Ethnomusicology**, XVII/E, p. 494-506, 1973.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. [1971]. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

LIDOV, David. **Is Language a Music?** Writings on Musical Form and Signification. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MACHADO NETO, Diósnio. As imagens do músico caipira: ideias topificadas e tropificadas na consubstanciação de uma referência cultural paulista. In: 3 CONGRESSO NACIONAL DE ICONOGRAFIA MUSICAL. **Anais do 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical**. Salvador: UPBA, 2015. p. 149-162.

_____. O discurso musical no Requiem de Marcos Portugal através de um estudo comparativo das tópicas: circunstâncias históricas e contextos estilísticos. In: CRANMER, D. (Org.). **Marcos Portugal: uma reavaliação**. 1 ed. Lisboa: Colibri, 2012. p. 379-395.

MANFRINATO, Ana Carolina. O uso da intertextualidade na *Bachianas brasileira n.4* de Heitor Villa-Lobos. **Anais do II SIMPOM**. Rio de Janeiro, 2012. p. 963-972.

MARTINEZ, José Luiz. Brasilidade e semióse musical. **Revista Opus**, v.12. Campinas, São Paulo, 2006.

_____. Música, semiótica musical, e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce. **Revista Opus**, v.6. Campinas, São Paulo, 1999. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/66>>. Acesso em 5/fev/2016.

_____. **Música & Semiótica: Um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical**. Tese de mestrado não publicada – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1991.

MARUN, Nahim. **Revisão crítica das canções para a voz e piano de Heitor Villas-Lobos publicadas pela Editora Max Eschig**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MATTHESON, Johann. **Der Vollkommene Capellmeister**. [Hamburgo, 1739]. Kassel: Bärenreiter/ Verlag, 1954.

MCKAY, Nicholas. On topics today. **Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie**, n. 4, v. 1-2, p. 159-183, 2007.

MENDES, Gilberto. **Provocações - Gilberto Mendes**. Entrevista concedida ao programa Provocações, publicada em 27/nov/2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ARNhXpZ53NY>>. Acesso em 4/mar/2017.

MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1998-2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em 5/mai/2016.

MIRKA, Danuta. Introduction. In: _____ (Ed.). **The Oxford Handbook of Topic Theory**. New York: Oxford University Press, 2014, p. 1-57.

MONELLE, Raymond. **The musical topic: hunt, military and pastoral**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A poetica nos 16 Poesiludios para piano de Almeida Prado: análise musical**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. **O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Palestra proferida no 3 Seminário Nacional Relações Raciais e Educação- PENESB- RJ, 05/nov/2003. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/inclusaosocial/?p=59>>. Acesso em: 4/mai/2016.

MUSEU AFRO-DIGITAL. **Missão de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade-1938**. Disponível em: <<http://www.museuafro.ufma.br/site/index.php/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade-1938/>>. Acesso em: 29/out/2016. Maranhão: Universidade Federal do Maranhão – UFMA, 2016.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos: sua obra: catálogo**. Rio de Janeiro, 2010. 380p. Disponível em: <http://museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.1.pdf>. Data de acesso: 15/abr/2016.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia e significações musicais. Tradução de Silvana Zilli Bomskov. **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**, n. 10, jul.-dez. 2004. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/10/num10_cap_01.pdf> Acesso em 4/mai/2016.

NERY FILHO, Walter. Organização harmônica na seção inicial da peça para piano ‘O Passarinho de Pano’ de Villa-Lobos. **Revista do Centro de Artes da UDESC**, ano 7, n. 7, 2010.

NEVES, Maria José. **Brasília Itiberê: vida e obra**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba 1996. p. 15-112.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. [1985]. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OLIVEIRA PINTO, Thiago de. Emics and etics re-examined, part 3: The discourse about other’s music: reflecting on African-Brazilian concepts. **African Music**, v.7, n. 3, p. 21-29, 1996.

PAES, Priscila. **A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIEIDADE, Acácio. Uma análise do Prelúdio das Bachianas Brasileiras Nr.2 sob a perspectiva das tópicas, retoricidade e narratividade. **Versão em português da comunicação apresentada na conferência Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music, Oxford University**. UDESC, 2015.

_____. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El oído pensante**, vol. 1, n. 1, 2013. Disponível em <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Data de acesso: 10/jul/2015.

_____. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, n.23, p. 103-112. 2011. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a12>> Acesso em 10/jul/2015.

_____. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. In: SIMPOSIO INTERNACIONAL VILLA-LOBOS. 2009. Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/261789/mod_resource/content/1/Tópicas%20em%20Villa-Lobos%20o%20excesso%20bruto%20e%20puro%20%28Piedade%202009%29.pdf>. Acesso em: 5/fev/2016. p.127-134.

PIEIDADE, Acácio. BENKE, Ester. Tópicas em Camargo Guarnieri: uma análise da Sonatina Nr. 1. **Anais do XIX Congresso da ANPPOM**. Curitiba, 2009.

PLESCH, Melanie. Topic Theory and the Rhetorical Efficacy of Musical Nationalisms: the Argentine Case. In: PANOS, N., LYMPORIOUDIS, V., ATHANASOPOULOS, G., and NELSON, P. (Org.). **Proceedings of International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle**. Edinburgh: The University of Edinburgh/IPMDS - International Project on Music and Dance Semiotics, 2013.

_____. La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. **Revista Argentina de Musicología**, p. 57-68. 1996. Disponível em: <https://www.academia.edu/8303186/La_música_en_la_construcción_de_la_identidad_cultural_argentina_el_topos_de_la_guitarra_en_la_producción_del_primer_nacionalismo>. Acesso em: 5/fev/2016.

PRANDI, Reginaldo. Música de fé, música de vida: a música sacra do candomblé e seu trasbordamento na cultura popular brasileira. Capítulo 8 (Música sacra e música popular). In: PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira**. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 75- 187. Disponível em:<<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/musicafe.rtf>>. Acesso em: 25/abr/2016.

_____. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. VALLADO, Armando. Xangô, rei de Oiô. In: AULO BARRETTI FILHO. (org.). **Dos yorùbá ao candomblé kétu**. 1 ed. São Paulo: Edusp, 2010. p. 141-161.

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**. [1940]. 2 ed. São Paulo: Nacional, 2001.

RATNER, Leonard. **Classic music: Expression, form and style**. New York: Schirmer Books, 1980.

RIBEIRO, Pedro. MONTES, Maria Lucia. **Maracatu de Baque Solto**. São Paulo: Quatro Imagens, 1998.

RIPKE, Juliana. Canto de xangô: uma tópica afro-brasileira. **ORFEU**, v.1, n.1, p. 44-73, 2016.

RODRIGUES, João Barbosa. **Poranduba Amazonense, ou kochiyama-uara porandub, 1872-1887**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. Disponível em: <http://biblio.etnolingua.org/rodrigues_1890_poranduba>. Acesso em 24/nov/2015.

RODRIGUES, Mauren Liebich Frey. **Do Texto ao Som: Relações de Influência na Música para Piano de Vieira Brandão**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

RUMPH, Stephen. **Mozart and Enlightenment Semiotics**. Berkeley: University of California Press, 2012.

SALLES, Paulo de Tarso. **Os quartetos cordas de Villa-Lobos: o discurso da Besta**. Tese (Livre Docência) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. National identity, modernity and other intertextual relations in the Ninth String Quartet of Villa-Lobos. In: PAWLOWSKA, Malgorzata and MALECKA, Teresa. **Music: Function and Value: Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification**, 27 IX - 2 X 2010, Kraków, Poland, Volume 1: 684-697, 2013a.

_____. Villa-Lobos and Nationality Representation by Means of Pictorialism: Some Thoughts on Amazonas. In: PANOS, N. et al. (Org.). **Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle**. Edinburgh: The University of Edinburgh/IPMDS - International Project on Music and Dance Semiotics. 2013b.

_____. A música de Villa-Lobos na semana de arte moderna de 22. In: Ladeira, M.; Belchior, P. (org.). **Presença de Villa-Lobos: 100 Anos de Arminda**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012. v. 14. p. 102-119.

_____. Análise do material harmônico nos compassos iniciais do Noneto de Villa-Lobos. **Anais do XX Congresso da ANPPOM**. Florianópolis: UDESC, 2010.

_____. **Villa Lobos: Processos composicionais**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. **Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970 - 1980**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Daniel Zanella dos. **Narratividade e tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação (Mestrado em Música – Área: Musicologia/Etnomusicologia), Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SANTOS, Moacir. **Coisas: cancionero Moacir Santos**. In: ADNET, Mario; NOGUEIRA, Zé. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.

SEGATO, Rita Laura. **Raça é signo**. Série Antropologia, 2005. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/16639751/raca-e-signo>>. Acesso em: 4/mai/2016.

SHAFFER, Kay. **O Berimbau-de-Barriga e seus toques**. Fundação Nacional da Arte. FUNARTE. Rio de Janeiro, 1977.

SILVA, José Ivo da. **Villa-Lobos em seu último período: análise de fantasia em três movimentos em forma de chôros (1958)**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SILVA, Monique Mendes Silva. Folclore e identidade nacional na modernidade pelo olhar de Mário de Andrade. **Anais eletrônicos XXVIII Simpósio Nacional de História ANPUH "Lugares dos Historiadores: velhos e novos desafios"**, 2015. Disponível em http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1438809136_ARQUIVO_FolcloreidentidadenacionalnamodernidadepeloolhardeMariodeAndrade.pdf. Acesso em 30/out/2016.

SKIDMORE, Thomas. **Preto no branco: Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. São Paulo: Companhia da letras, 2012.

SOARES, Eliel Almeida. O emprego da retórica na música colonial brasileira. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

_____. **Retórica na música brasileira do século XVIII e primórdios do XIX: Análises de figuras de retórica em dois Ofertórios de André da Silva Gomes**. Trabalho de Conclusão de Curso – Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SOARES, Eliel Almeida; NOVAES, Ronaldo; MACHADO NETO, Diósnio. Figuras Retóricas no Ofertório da Missa de Quarta-feira de Cinzas de André da Silva Gomes. **Música Hodie**, Goiânia, v. 12, n.2, p. 71-86, 2012.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida por um Conceito de Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Codeci, 1983.

STEFANOVIC, Ana. "Once more on musical topics and style analysis: A critical examination of Agawu's analysis of the introduction to Beethoven's Pathetic Sonata". *ZGMTH* 7/3. Hildesheim: Olms S. 2010. p. 311–325.

STUDIO TENDA. **Camargo Guarnieri – "Dansa Negra"**. 2011. Vídeo de recital da pianista Eudóxia de Barros disponibilizado no site Youtube.com por Studio Tenda. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=INM-VCY7sw8>>. Acesso em: 15/abr/2016. Vídeo publicado em dez/2011.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. Música. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

TARASTI, Eero. **Signs of music: a guide to musical semiotic**. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2002.

_____. **Heitor Villa-Lobos: The life and Works, 1887-1959**. Jefferson, North Carolina, and London: Mc Farland & Company, Incl., Publishers, 1995.

_____. **Myth and music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music**, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. New York: Mouton, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: Cantos, danças, folguedos: origens**. [1988]. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira**. [1990- Portugal]. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **As origens da canção urbana**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

_____. **Música Popular de Índios Negros e Mestiços**. [1972]. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1975.

TV CULTURA DIGITAL. **Tom Jobim – As nascentes**. Entrevista de Tom Jobim concedida à TV Cultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=54VNMBOTvk&t=1081s>>. Acesso em 11/jun/2017. Vídeo publicado em jan/2017.

TYGEL, Júlia. **Béla Bartók e Heitor Villa-Lobos: abordagens composicionais a partir de repertórios tradicionais**. Tese (Doutorado em Música) Universidade de São Paulo, São Paulo 2014. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/.../JULIAZANLORENZITYGELVC.pdf> Acesso em: 7/mar/2017.

ULHOA, Martha Tupinambá de; TAGG, Philip. Entrevista com Philip Tagg. **Debates**, 3 (Março de 1999). Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, Uni-Rio. 1999. p. 81-96. Disponível em <<http://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/viewFile/4164/3810>>. Acesso em 24/abr/2016.

_____. **A theory of musical semiotics**. Indiana: U.P. Bloomington, 1994.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

VERGER, Pierre. **Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo**. [1981]. 5. ed. Salvador: Corrupio, 1997.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VIDEIRA, Mário. **O romantismo e o belo musical**. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

VISCONTI, Ciro. **Simetria nos Estudos para Violão de Villa-Lobos**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

VOLPE, Maria Alice. Análise Musical e Contexto: Propostas Rumo à Crítica Cultural. **Debates** – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música. Vol.7. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes UNIRIO, 2004. p.111-134.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2ª reimpr. da 2ª ed. de 1983. São Paulo: Editora Brasiliense: 2004.

WRIGHT, Simon. **Villa-Lobos**. Nova York: Oxford University Press, 1992.