

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

**O VIOLINO VIOLADO: rabeca, hibridismo e desvio do método nas
práticas interpretativas contemporâneas - Tradição e
inovação em José Eduardo Gramani**

Luiz Henrique Fiammenghi

CAMPINAS

2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Doutorado em Música

**O VIOLINO VIOLADO: rabeca, hibridismo e desvio do método nas
práticas interpretativas contemporâneas - Tradição e
inovação em José Eduardo Gramani**

Luiz Henrique Fiammenghi

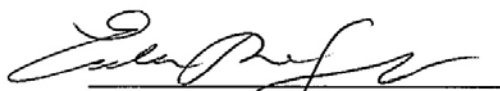
**Tese apresentada ao Curso de
Doutorado em Música do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Doutor em Música sob a orientação
do Profº Drº. Esdras Rodrigues Silva**

CAMPINAS

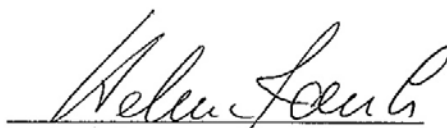
2008

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

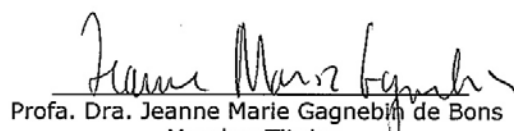
**Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando
Luiz Henrique Fiammenghi - RA 791192 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:**



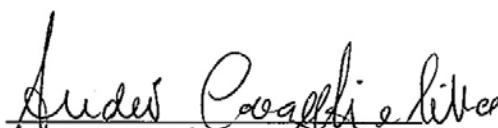
Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Helena Jank
Membro Titular



Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin de Bons
Membro Titular



Prof. Dr. André Cavazotti e Silva
Membro Titular



Prof. Dr. Acácio Tadeu Camargo Piedade
Membro Titular

*Com carinho e amor
Para Valeria, João e Francisco
Minha mulher e meus filhos.
Sem eles, as idéias fugiriam por entre
Os dedos.*

Agradeço a todos que colaboraram com sua leitura atenta e discussão enriquecedora, e que dispuseram um pouco do seu tempo para aprofundar este trabalho. Em especial aos amigos que, desde o início, se dispuseram a ler e sugerir abordagens que abriram perspectivas que me permitiram chegar até aqui. Em especial agradeço a:

Fernando Carvalhaes Duarte, amigo que não está mais entre nós, e que acompanhou os primeiros esboços deste projeto, contribuindo com sua leitura crítica e sugestões que determinaram muitos dos rumos tomados aqui.

Valeria Maria Fuser Bittar, que acompanha este trabalho antes mesmo dele existir e que o apoiou em todos os sentidos: espiritual, intelectual, prático. Sua presença vai além do apoio essencial para se levar a cabo um trabalho desta natureza, ela permeia todas as entrelinhas.

Sílvia Riocardino, que fez a revisão em tempo recorde e que formou, ao longo das correções, um extenso dossiê de todos os erros de português cometidos e que, espero, nunca seja publicado.

Albor Vives Reñones, leitor de primeira hora, e incentivador do espírito crítico, sem perder o humor.

Paulo Dias, pelas curtas conversas que abriram grandes caminhos.

José Eduardo Gramani, pelo legado deixado, suas rabecas, e muito mais.
O tempo passa, cremos, tarda, mas não falha!

“Alguém ou alguns,
Um só ou você que me lê:
Lembre-se do tempo antes
que endureça a cera.
Cada um de nós traz a
Marca do amigo encontrado no caminho”.

Primo Levi

RESUMO

Este trabalho aborda as mudanças de parâmetros interpretativos no âmbito musical ocorridas a partir da segunda metade do séc. XX. Toma como exemplo e reflexo destas mudanças, a obra de José Eduardo Gramani e suas pesquisas sobre a rabeca brasileira e o movimento de interpretação histórica da música antiga. Tem como ponto de referência o ensaio *Em defesa de Bach contra seus admiradores* de Theodor Adorno (1951), que discute o papel do intérprete contemporâneo face à música escrita no passado, em especial a de J. S. Bach, e a questão da autenticidade e do historicismo. A presente tese toma este ensaio do filósofo de Frankfurt como um ponto divisor, de onde pode-se vislumbrar as mudanças ocorridas no âmbito da interpretação musical dentro do que se convencionou chamar de pós-modernismo.

Partindo do pressuposto da visão do intérprete musical, na qual incluo minha própria experiência enquanto intérprete do violino barroco e das rabecas brasileiras, bem como minha relação profissional direta com o músico José E. Gramani, analiso as mudanças do eixo que oscila entre subjetividade e objetividade na interpretação da obra musical, e que implicam decididamente na relevância do papel do intérprete como intermediário entre a obra musical e o ouvinte – de um lado o campo *poiético*, representado pela cultura do autor e do texto, e de outro o *estésico*, que considera a performance de uma obra como o resultado da colaboração entre o compositor e seus intérpretes, conforme sustenta o semiólogo Jean-Jacques Nattiez (2005). Ao abordar os princípios encampados por músicos alinhados com a *musicologia aplicada*, ou seja, que recuperaram a prática de música antiga em instrumentos de época, utilizo como porta-voz o músico, regente e pesquisador Nikolaus Harnoncourt que, a partir do início da década de 50, direcionou seus esforços para uma abordagem fenomenológica da interpretação musical, onde a *praxis* procura um equilíbrio em relação a *theoria*.

A incômoda pergunta – porque instrumentos históricos? - implícita na crítica contida no ensaio de Adorno aos puristas, subsiste também de forma latente no

questionamento da retomada de interesse pela cultura popular e seus agentes, nesse caso representado pelas rabecas brasileiras. Como resposta, analiso os processos que permitiram a esses instrumentos emergirem e redefinirem os seus estatutos dentro do contexto da cultura hegemônica de matriz erudita, não como indícios de uma nova onda nacionalista, aos moldes do espírito romântico de busca do puro e das origens, mas como renovação da linguagem erudita contemporânea, espelhando-se na criação literária de Guimarães Rosa. Procura-se definir de que forma a crise de centralidade característica do pós-modernismo e a questão do hibridismo e da autonomização de elementos da cultura popular, representados pela rabeca, foram musicalmente colocados na obra de José Eduardo Gramani, e de que forma seu interesse pelas rabecas é também tributário de seu enfoque inovador no ensino de rítmica e reflexo das mudanças nas práticas performáticas musicais ocorridas nas últimas décadas do séc. XX.

Palavras chave: interpretação musical, instrumentos históricos, rabeca, José E. Gramani.

ABSTRACT

This study examines changes in ways of performing music that took place in the second half of the 20th century. As an example and reflection of these changes, it takes the opus of José Eduardo Gramani and his research on the Brazilian *rabeca* and the context of “historically informed performance” (HIP). My point of reference is Adorno's essay '*Bach Defended against his Admirers*' (1951), which discusses the role of contemporary performers in relation to music written in the past, particularly Bach's, and the question of authenticity and historicism. This thesis takes the Frankfurt philosopher's argument as a watershed for showing the changes in musical interpretation posed by what is conventionally called post-modernism. Based on the point of view of the musical performer, including my own experience playing Baroque violin and Brazilian *rabecas*, and my professional relationship with the musician José E. Gramani, I set out to analyze these changes on an axis that fluctuates between subjectivity and objectivity in rendering musical works, one which points to the key role of performers as intermediaries between listener and musical work – poietis represented by the culture of author and text, and esthesis examining the performance of a work as the outcome of collaboration between composer and performers, as posed by the semiotician Jean-Jacques Nattiez (2005). To look at the principles posed by musicians aligned with applied musicology, meaning those playing early music on period instruments, I have used the emblematic figure of Nikolaus Harnoncourt, the musician, conductor and researcher who strove to develop a phenomenological approach to playing music in the early 1950s, in which praxis is balanced by theory. The disturbing question – why historical instruments? – raised by Adorno's essay and its critique of purists is also latent in the questioning of renewed interest in popular culture and its agents, in this case Brazilian *rabecas*. As a response, I analyze the processes leading to the emergence of these instruments and redefine their status within the context of the hegemonic culture of the classical matrix, not as signs of a new wave of national consciousness on the lines of the Romantic spirit's pursuit of purity

and origins, but as a renewal of contemporary classical language, as in the literary work of Guimarães Rosa. The study looks at the way in which the crisis of centrality characteristic of post-modernism and the question of hybridism and autonomization of elements of popular culture, represented by the rabeca, were posed musically in the work of José Eduardo Gramani, and how his interest in rabecas also derived from his innovative focus on teaching rhythm while reflecting the changes in musical performance practices that occurred in the late 20th century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 21
-------------------------	--------------

CAPÍTULO 1 — O INFERNO DE ORFEU: O ENTREMEAR DAS VOZES ESQUECIDAS DE RABECAS E “OUTROS VIOLINOS”	p. 29
---	--------------

1.1 .A descoberta do povo: o romantismo e as raízes do nacionalismo.....	p. 31
1.2 O Império do Violino e a ditadura da continuidade na transmissão dos conhecimentos	p. 37
1.3 Em busca da rabeca perdida: o papel dos mediadores	p. 41
1.4 O Inferno de Orfeu e a rabeca como desvio do método	p. 47

CAPÍTULO 2 — COMO O DIABO FOGE DA CRUZ: INTERAÇÕES ENTRE CULTURA ERUDITA E POPULAR	p. 53
---	--------------

2.1 O diabo na rua no meio do redemoinho: Guimarães Rosa e os paradigmas atuais para a utilização da rabeca	p. 55
2.2 A modinha sem passaporte: alta e baixa cultura nos salões portugueses e brasileiros do séc. XIX	p. 61
2.3 A rabeca na visão do nacionalismo brasileiro – o olhar de Mário de Andrade	p. 65

CAPÍTULO 3 — O ADVOGADO DO DIABO: ADORNO E A PERFORMANCE DA MÚSICA HISTÓRICA	p. 71
---	--------------

3.1 Em defesa do texto contra o contexto	p. 73
3.2 Hindemith e a restauração dos valores antigos	p. 81

3.3 Articulação: o entremear de silêncios que tecem o som	p. 91
---	-------

CAPÍTULO 4 — A VOZ DOS INSTRUMENTOSp. 101

4.1 Origens da linguagem instrumental	p. 103
4.2 A gênese do violino	p. 107
4.3 A radiografia da obra: o silêncio das articulações	p. 115
4.4 Pós-modernismo: caminhos da análise além da partitura	p. 121

CAPÍTULO 5 — O INTÉRPRETE FAZ O PACTO: p. 131

5.1 A performance como experiência no devir	p. 133
5.2 O intérprete e o “mundo do texto”	p. 139
5.3 Salvar o passado no presente: interpretação como recriação	p. 143
5.4 Razão e Intuição como parâmetros para interpretação musical	p. 147

CAPÍTULO 6 — SAUDADES DA RABECAp. 153

6.1 A Cruz – o Som.....	p. 155
6.2 <i>In nomine</i> – a busca de identidade	p. 163
6.3 Transafinações	p. 171
6.4 Tocar no coração – uma questão de ângulo?	p. 175

CAPÍTULO 7 — JOSÉ EDUARDO GRAMANI: TRADIÇÃO, INOVAÇÃO E INTERPRETAÇÃO COMO MULTIPLICIDADE DE NÍVEIS TEMPORAISp. 177

7.1 *Razo, Rassa, Vida*p. 179

7.2 Alfarítimo – Megamúsicap. 185

7.3 Verdade Impura - diálogos com a Música Antigap. 189

CAPÍTULO 8 — A CHEGANÇA DAS RABECASp. 197

8.1 O desvio como rota para criação.....p. 199

8.2 Primeiro Ato: A rabeca de Iguape. O estilo *transbarroco*.....p. 203

8.2.1 Músicas escritas para a rabeca de Iguapep. 208

8.3 Segundo Ato: Hiato – a rabeca de Marechal Deodoro (Deodora)p. 209

8.3.1 Músicas escritas para a rabeca Deodorap. 214

8.4 Terceiro Ato: A rabeca de Morretesp. 215

8.4.1 Músicas escritas para a rabeca de Morretesp. 220

8.5 Quarto Ato: A Pesquisap. 221

CONCLUSÃOp. 227

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / DISCOGRAFIAp. 233

ANEXOS.....p. 243

INTRODUÇÃO

Se por um lado o violino segue e representa a tradição do discurso musical movido pelos contornos melódicos curvilíneos, precisos e de exuberância virtuosística somente igualados pelas mãos que moldaram sua forma, guiadas por mágicos segredos transmitidos século após século, a rabeca irrompe e surge como uma criação espontânea do povo, seguindo as formas do acaso. Nega toda e qualquer simetria ainda existente na ruína mneumônica grega, como a murmurar em aviso cifrado: estamos vivendo o inferno de Orfeu, onde as bestas são indiferentes à beleza do canto do aedo e as portas de Caronte não se abrem para o Deus da música. Onde estará o parâmetro, a medida do belo tão pacientemente construída, gota a gota, destilada pelo conhecimento iniciático passado pelas frestas da história e entrevisto por discípulos ávidos por emularem o seu mestre?

Após séculos de reinado absoluto, o violino depara-se com a sua sombra ancestral que julgava ter suplantado havia muito. A simplicidade da rabeca desconcerta. No lugar do discurso regrado pela retórica, os “mexericos da rabeca”¹, o ruído, o não-som, o desvio da regra. No lugar do refinado aparato técnico do *luthier*, o facão e a intuição do artesão. A fuga de qualquer conceito, “como o diabo foge da cruz”.

Para compreendermos melhor o momento desse encontro, e o porquê da supremacia do violino neste momento ser, se não posta em questão, ao menos contrapontada por vozes interlocutoras vindas de baixo, devemos traçar uma rota que se inicia nos primórdios da descoberta da cultura popular. O idealismo romântico, em voga no pensamento alemão do séc. XIX, percebeu no cancioneiro popular uma saída para a artificialidade e racionalidade do iluminismo setecentista, engendrando as matrizes das diversas correntes nacionalistas que se espalharam pelo mundo. Um século após começarem a ser feitas na Europa as primeiras coletas de música tradicional através de metodologia mais precisa e não intervencionista, vivemos hoje no Brasil uma retomada de interesse pela cultura popular de maneira diferente da experimentada na fase nacionalista. A efervescência das culturas tradicionais é também sentida globalmente, no que se convencionou chamar no mercado musical de “World Music”. Nunca houve tanto

¹ Referência ao último trabalho registrado em CD do compositor e rabequeiro José Eduardo Gramani, editado e lançado em 1998, com composições suas para vários tipos de rabecas e diversos instrumentos. Gravadora independente.

interesse em instrumentos exóticos e formações musicais fora dos padrões estabelecidos pelo romantismo. A brasilidade que Mário de Andrade tanto imaginava e defendia, no intuito de convencer os artistas brasileiros a buscarem suas identidades artísticas nos arredores de seus quintais, é agora abraçada por todos os segmentos culturais. Deixou de ser ideologia e é vivenciada como prática. Não se trata mais de adaptar os ritmos tradicionais brasileiros para os instrumentos de orquestra ou aqueles utilizados no jazz ou na MPB. Tampouco, na via contrária, eletrificar os instrumentos de uma banda cabaçal, incluindo ali a guitarra, como no movimento tropicalista. Os próprios instrumentos da cultura popular assumiram a função de protagonistas do discurso, sem a intermediação de tradutores. Não há mais a necessidade do verniz para polimento do inculto, para ocultar o veio da matéria bruta. A porosidade, o traço deixado pela ferramenta na madeira crua, inscreve ali a “assinatura” do artesão, ao invés do tradicional selo escrito em latim, comum nos violinos cremonenses e de seus descendentes.

Os capítulos I e II procuram situar a posição da rabeca face aos desafios da contemporaneidade, e trazer elementos para compreensão em profundidade do caráter dual desempenhado por José Eduardo Gramani: ao mesmo tempo em que soube ouvir as vozes esquecidas das rabecas, resignificando-as em novos contextos musicais e imprimir uma visão pessoal à desgastada questão da leitura do popular pelas lentes da cultura erudita, suas ações são, por outro lado, o reflexo de um movimento maior de busca de saídas para o labirinto da modernidade.

Como consequência, isto colocou em evidência instrumentos até pouco tempo esquecidos da prática musical urbana. Trouxe à tona também a questão da incorporação desses instrumentos em um contexto externo à música funcional e ritualística, assumindo novos papéis no intrincado jogo da música de câmara, e na música popular urbana, que eram anteriormente destinados, no caso da rabeca, ao violino: composição dentro de padrões formais complexos, virtuosismo instrumental, notação musical e improvisação. A intervenção do intérprete é neste caso determinante para revelar novos parâmetros, cuja escolha é norteadada pelo termômetro estético que varia da objetividade técnica e histórica à subjetividade intuitiva. Qualquer interpretação musical que se pretenda convincente não é uma *reapresentação*, contida nas amarras da notação musical, mas sempre uma *nova apresentação*, liberada pela intervenção direta do intérprete. Esses fatores, ligados a uma

fenomenologia da interpretação musical, contrapõem-se à linearidade do pensamento positivista e do estruturalismo que evitam estabelecer a conexão entre presente e passado, o contemporâneo e o tradicional, esquivando-se de ler o culto através do popular e vice-versa.

Jean-Jacques Nattiez apresenta no livro *O combate entre Cronos e Orfeu* um profundo estudo sobre o papel do intérprete na contemporaneidade, onde detecta o deslocamento do eixo *poiético* ligado ao autor e a imanência da obra para o *estésico*, alinhado com o intérprete e a transcendência do momento da performance, abrindo, portanto, as portas para uma análise fenomenológica da interpretação. Nattiez situa essa mudança de eixo como uma das características do *pós-modernismo*, apoiando-se no trabalho de uma série de musicólogos (Tomlinson, Goehr, Taruskin, Imberty) que, a partir da década de 80, abalaram os pilares do estruturalismo impregnado nas abordagens analíticas musicais, decorrentes do fluxo modernista fortemente presente na produção musical do pós-guerra. A leitura de Nattiez foi fundamental para se tecer aqui alguns parâmetros apoiados em sua vasta bibliografia e sólidas referências filosóficas e estéticas, estabelecendo um liame entre a semiologia musical aplicada (conforme o próprio subtítulo de sua obra) e as leituras oriundas da hermenêutica contemporânea (Paul Ricoeur) e a fenomenologia da percepção (Merleau-Ponty). A hermenêutica contemporânea, por sua vez, abre outras perspectivas de sustentação teórica para os adeptos da musicologia histórica, propondo ao intérprete percorrer o caminho ao encontro do “mundo do texto”, com o intuito de considerar o passado dentro do presente de uma interpretação. Essa posição é estudada, sobretudo, no capítulo V, ecoando fortemente no decorrer de toda a tese.

Ao mesmo tempo em que Nattiez trouxe fundamentos para o entendimento teórico do momento atual que envolve a música e suas diversas faces de interpretação, decorrentes da convergência de várias correntes estéticas agrupadas sob um amplo guarda-chuva genericamente chamado de pós-moderno, o ponto de vista de Theodor Adorno foi fundamental para estabelecer o *turning-point* – utilizando aqui o termo tomado de empréstimo da literatura gerada a partir das concepções energéticas oriundas da física quântica - a passagem da concepção estruturalista do fenômeno musical para

uma abordagem fenomenológica da interpretação, onde os instrumentos musicais/intérpretes passam a ter uma função não submissa à obra/autor.

No capítulo III e em constantes retomadas ao longo dos capítulos subseqüentes, a fala de Adorno é dissecada, revelando um ácido tom crítico contra a corrente de interpretação musical através de parâmetros referentes à autenticidade, seja esta de instrumentos, partituras ou regras interpretativas contidas em tratados musicais históricos. Seu artigo “Em defesa de Bach contra seus admiradores” é fundamental e esclarecedor, apontando para os perigos suscetíveis de atingir a obra de arte quando esta é tratada como mera “tábua de salvação” que segue um receituário de escrupulosos achados musicológicos. Adorno defende que, como toda grande música, a de Bach carrega em si o gérmen da atemporalidade e transcende as limitações técnicas impostas pela época em que foi criada.

Não se trata aqui de tomar partido de alguns dos lados desta “defesa”, engrossando as fileiras encasteladas no alto do saber positivista ou contra-atacando com argumentos que, de fato, tornaram-se irrefutáveis no decorrer da prática musical interpretativa nas décadas posteriores. O entendimento das razões que levaram Adorno a se tornar um arauto tardio da “música pura” presta-se a captar, no meio do nevoeiro que cerca a questão da interpretação musical, rotas que apontam para uma perspectiva de profundidade na compreensão deste fenômeno. Nesse sentido, não se pode deixar de considerar, tampouco, as mazelas contemporâneas, das quais a indústria cultural e a tecnicidade da Arte são os cumes vislumbrados de longe pela visão panorâmica de Adorno.

O capítulo IV apóia-se nos escritos de Nikolaus Harnoncourt, decantados após uma longa *praxis* em instrumentos e interpretação histórica, nas precursoras e surpreendentes declarações de Paul Hindemith acerca da *autenticidade* e *instrumentos históricos* e na experiência pessoal do autor com o violino barroco. Procura sustentar uma tese contrária à de Adorno, evidenciando alguns fatores que foram subestimados pelo filósofo de Frankfurt: as limitações intrínsecas da notação musical não abarcam todo o leque de variações possíveis dentro da performance musical, notadamente a improvisação e a articulação; os instrumentos, do ponto de vista da fenomenologia da interpretação,

revelaram-se portadores de particularidades determinantes, como por exemplo suas qualidades timbrísticas e sua maior ou menor capacidade de articulação, deslocando o centro de equilíbrio da arquitetura sonora como um todo; a relação intérprete/instrumento musical mostrou-se mais intrincada e interdependente do que Adorno fez transparecer. À medida que os instrumentos antigos, após longo tempo em desuso, foram trazidos novamente à *praxis* musical, deixando de pertencer a acervos iconográficos ou de museus, um repertório específico de sonoridades únicas, uma determinada “paisagem sonora” revelou-se, reformulando fortemente a leitura do intérprete em relação aos textos musicais antigos. Neste sentido, os instrumentos também moldariam a criação musical, sendo eles próprios portadores de uma *sintaxe instrumental*, como sugere J. Kerman (1987), o que será abarcado de forma semelhante pela etnomusicologia na análise de música não-ocidental. Desta maneira, o espaço determinado para a música pura, mesmo em relação à música de Bach, adquire importância menor do que a considerada por Adorno, o que contraria o cerne de seus argumentos. Nesse capítulo é apresentada uma visão do papel dos instrumentos ao longo da história, e das mudanças no campo da análise musical como uma forma de compreensão mais acurada do aparato intelectual que circundava as críticas tecidas por Adorno. Tendo sempre os instrumentos como referência, levanta-se a importância dos estudos da música não-ocidental, feitos pela etnomusicologia a partir de 1960, e que apontam para novas formas de análise, como os conceitos de *time-line-pattern* e de *padrão acústico-mocional* formulados por Kubik (1979) e relido por Oliveira Pinto (2001) e que serão retomados no capítulo VIII na análise da música de Gramani para as rabecas. O capítulo IV procura, desta maneira, mostrar os diversos aspectos que implicaram na maior relevância dos instrumentos musicais como elementos determinantes no jogo estético, colocando-se entre o autor, a obra, e o intérprete, contrapondo-se, portanto, à abordagem estruturalista proposta por Adorno.

Essa reflexão é valiosa para a compreensão da inserção dos instrumentos autóctones em um contexto não-regionalista, e a valorização dos instrumentos históricos na prática da música de câmara. A partir de sua análise, compreende-se melhor porque a performance musical contemporânea trouxe para o centro da arena instrumentos

periféricos. O “inesperado som da rabeca”², que no final dos anos 20 passou despercebido para Mario de Andrade, ou a sonoridade dos instrumentos barrocos, que Adorno julgava indigna da música de Bach, tornaram-se, cada qual à sua maneira, propulsores de novos caminhos para interpretação musical contemporânea. Guimarães Rosa é tomado como exemplo de renovação da linguagem artística a partir da valorização do léxico regional, inserindo-o em um contexto de *desterritorialização*, segundo a utilização deleuziana do termo.

Em um plano subjacente de análise, concentrada nos capítulos II e V, estabelece-se uma via de acesso pela teoria literária, através dos estudos centrados, sobretudo, na obra de João Guimarães Rosa. A partir da leitura de *O “O”: A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*, de João Adolfo Hansen (2000), procura-se estabelecer um elo de sintonia com o espectro do *pacto* ocorrido entre Riobaldo e o Diabo e que perpassa toda a obra de Guimarães Rosa. A leitura de Hansen apresenta os diversos aspectos contidos no *pacto* como uma metáfora de aquisição da linguagem e de potência retórica.

O capítulo VI trata da rabeca do ponto de vista histórico e sua ocorrência dentro do imaginário da cultura letrada. Em abordagem de via dupla, ela é entendida dentro da sua historicidade e também como um arquétipo de todos os instrumentos de corda e arco, encerrando uma protomúsica formada pela união de cordas vibrantes (como representação da natureza: a harmonia das esferas contida nas relações intervalares de cordas soltas dispostas no instrumento, prontas para reproduzir a série harmônica em suas mais variadas configurações escalares) em contraposição ao feixe de cordas (crinas) tensionadas pelo arco. Encontro de tensões que, potencialmente, já contém o futuro som, oxímoro: estilingue premonitório de vidro quebrado. Esse encontro é também entendido como a união do universo (o fenômeno natural, as cordas) disposto a ser tocado pela ação do homem (geometria/arco/técnica), formando necessariamente a *cruz*, no sentido geométrico e simbólico, encetada pelo movimento de fricção constante de corda com corda. Ao mesmo tempo em que protege o rabequeiro do “demo”, a *cruz* produz o som de sua fala, articula o seu discurso retórico, tornando-o *pactário*, intermediário do tecer

² Referência a “*Rabeca, o som inesperado*” de J.E. GRAMANI – trabalho de pesquisa sobre quatro rabequeiros de diferentes regiões brasileiras, publicado postumamente em 2000. Organizado por Daniella Gramani.

da língua de *Além de Olinda*³. Intérprete capaz que toma para si o *skeptron*⁴ da oratória homérica, como o falante Riobaldo que a partir do *pacto* vê-se apto a liderar o bando de jagunços, e levar adiante sua busca solitária no nada do sertão.

O capítulo VII situa a figura do músico, pedagogo, compositor, violinista e rabequeiro José Eduardo Gramani, não de forma biográfica, mas percorrendo os caminhos que o levaram a tornar-se um rabequeiro e nesta condição, assumir o papel de intérprete como co-autor da obra, dentro daquilo que Nattiez classificou como “sinceridade do intérprete” e sinônimo de “qualidade do engajamento estético e artístico” do intérprete comprometido com as novas configurações estéticas do pós-modernismo. A metáfora do *pacto*, descrita acima, aplica-se perfeitamente à figura Gramani como líder natural nas diversas áreas em que atuou. Outro aspecto mostrado aqui, além do universo simbólico de sua figura que marcou definitivamente a paisagem por onde passou, é aquele de sua atuação como pedagogo, na área de rítmica musical. Esta ação ultrapassa o plano da sala de aula, atingindo o status de semeadora de idéias. Não podemos esquecer que seus livros não se bastam somente pelos exercícios, mas carregam uma importante carga de conceitos estéticos que são o termômetro das mudanças que Gramani julgava necessárias na área do ensino musical. Isso o coloca em sintonia e ressonância com teóricos de outras áreas, notadamente da prática de música antiga e da musicologia aplicada.

O capítulo VIII procura mostrar uma parte da criação musical de Gramani focada nas três rabecas mais utilizadas por ele: de Iguape (SP), de Marechal Deodoro (AL) e de Morretes (PR). Ressalta o papel dessas rabecas como artefatos autônomos, possuidores de voz própria e, como tal, co-agentes da criação. O capítulo é complementado com anexos que trazem exemplos musicais de obras de Gramani analisadas com o intuito de corroborar os elementos levantados pelo texto. Traz elementos analíticos para colocar o trabalho criativo de Gramani ao mesmo tempo como representante do movimento de ressurgimento da rabeca e, por outro lado, como superação e inserção de sua obra em um

³ Além de Olinda – poema musicado de José Eduardo Gramani: “Além de Olinda ainda se encontra quem rendas tece; e tece fendas, emendas, emblemas e gemas. Doces linhas modulantes, suaves falenas azuis, na luz da embriaguez. Se alguém perguntar o porquê de se fazer, responde-se o porquê do perguntar. O tecer não tem um porquê enquanto ato de entrelaçar. Além, além, além, o entrelaçar significa.”

⁴ Skeptron - cetro; símbolo do poder do orador homérico

contexto que dialoga com a criação musical contemporânea e a música de câmara. Ao engendrar a aproximação entre instrumentos aparentemente distantes, como a rabeca e o cravo, expande o universo da cultura popular e da rabeca, enfocando a interpretação musical como multiplicidade de níveis temporais, libertando a interpretação musical que se utiliza de instrumentos da cultura popular do estigma do “resgate folclórico”, como denuncia Garcia Canclini (2003). Ao aproximar tradição e inovação, transpondo camadas históricas e culturais, coloca em evidência a insuficiência dos conceitos que opõem música popular e música erudita, intuição e racionalidade, arte e artesanato.

CAPÍTULO 1
O INFERNO DE ORFEU:
O ENTREMEAR DAS VOZES ESQUECIDAS DE RABECAS E “OUTROS
VIOLINOS”

1.1 A descoberta do povo: o romantismo e as raízes do nacionalismo

A passagem do séc. XVIII para o XIX foi um momento de grandes mudanças na estética das artes. Este período, que coincide com a vida artística ativa de Beethoven, testemunhou mudanças profundas que perduraram nas gerações seguintes, reverberando até finais do séc. XIX. O caso de Beethoven é exemplar: sua obra é, com efeito, a consequência de um encontro raro entre a extrema novidade estética com a tradição já existente, e de um compositor igualmente importante nos dois períodos em que viveu - o crepúsculo do classicismo e a aurora do romantismo. Contemporâneo de Goethe, Schiller, Fichte, Schelling e Hegel, que lançaram as bases do romantismo na literatura e na filosofia, Beethoven representa o equivalente destes na música. No entanto, ao analisar sua linguagem musical sob a perspectiva da música instrumental, e da utilização dos instrumentos na prática interpretativa, constata-se que estas continuaram essencialmente as mesmas do classicismo, caracterizando-se mais como um *continuum* do que como uma ruptura dos costumes. As mudanças importantes ocorreram de fato na geração anterior a Beethoven. Mozart e Haydn, por exemplo, presenciaram mudanças drásticas na utilização dos instrumentos, na interpretação e nas formas musicais: o cravo, ainda utilizado nas primeiras sonatas de Mozart, tornou-se inadequado para suas sonatas da fase madura; o estabelecimento do quarteto de cordas como principal agrupamento camerístico, inaugurou uma nova fase na música de câmara na qual a independência das vozes era mais ampla e equitativamente distribuída do que no período barroco. O famoso método de violino de Leopold Mozart, pai de Wolfgang Amadeus, “*Violinschule*”, editado em Augsburg em 1756, foi cedendo pouco a pouco lugar ao ensino moderno do violino, praticado pelo Conservatório de Paris⁵. Esta instituição, criada segundo os ideais da

⁵ Quanto à formação dos músicos, esta se dava da seguinte maneira em épocas anteriores [ao romantismo]: o músico formava aprendizes de acordo com a sua especialidade; quer dizer, havia uma relação entre aprendiz e mestre na música, similar àquela que, durante séculos, houve entre os artesãos. Ia-se a um determinado mestre para aprender com ele o ‘ofício’, sua maneira de fazer música. Tratava-se, antes de mais nada, da técnica musical: composição e instrumento; a esta acrescentava-se a retórica, a fim de se tornar a música eloquente. Há em todo este desenvolvimento algumas interessantes rupturas que passaram a questionar e modificar a relação mestre-aprendiz. Uma destas rupturas é a Revolução Francesa. Dentre as transformações que a Revolução promoveu, se distingue a função fundamentalmente nova que passaram a ter a formação e a vida musical de modo geral. A relação mestre-aprendiz foi então substituída por um sistema, por uma instituição: o conservatório. Poder-se-ia qualificar o sistema deste conservatório de educação político-musical. (HARNONCOURT, 1982: 29)

Revolução Francesa da Igualdade e do Iluminismo, instaurou uma nova ordem na transmissão do conhecimento musical, transferindo-o da esfera pessoal do mestre/discípulo para o âmbito impessoal e institucional da escola/aluno.

Nesta mesma época, vários escritores alemães que seguiam a corrente do idealismo romântico, passaram a utilizar a cultura popular como fonte para suas criações, inaugurando as bases do nacionalismo que se espalhará por toda a Europa nas décadas posteriores. Entre estes, destacam-se os irmãos Grimm. Segundo Peter Burke:

Vários volumes de contos populares foram publicados na Alemanha antes do aparecimento, em 1812, da famosa coletânea dos irmãos Grimm. Os Grimm não empregaram o termo “conto popular”, dando ao livro o nome de *Kinder-und Haus-Märchen* (Contos infantis e domésticos), mas acreditavam de fato que essas histórias exprimiam a natureza do “povo”, e a elas acrescentaram dois livros de contos históricos alemães (*Sagen*). O exemplo dos Grimm logo foi seguido em toda a Europa. Esse interesse por diversos tipos de literatura tradicional era, ele mesmo, parte de um movimento ainda mais amplo, que se pode chamar a descoberta do povo.

É por causa da amplitude do movimento que parece razoável falar na ocorrência da descoberta da cultura popular nessa época: Herder⁶ de fato usou a expressão “cultura popular” (*Kultur des Volkes*), em contraste com a “cultura erudita” (*Kultur der Gelehrten*). Antes disso, estudiosos de antiguidades já tinham descrito costumes populares ou coletado baladas impressas em broadside. O que há de novo em Herder, nos Grimm e seus seguidores é, em primeiro lugar, a ênfase no povo, e, em segundo, sua crença de que os “usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios, etc.” faziam, cada um deles, parte de um todo, expressando o espírito de uma nação. (BURKE, 1995, p. 36)

Embora as canções do povo exercessem uma atração irresistível como matéria bruta a ser elaborada pelos compositores eruditos, o que se percebe é que, na poesia e na literatura, em especial nos contos, a descoberta da cultura popular teve, de início, um impacto maior nos poetas que nos compositores. O fascínio exercido pela poesia popular em Herder, expresso em seus escritos, contrasta com a completa ausência de comentários sobre a música praticada fora da elite (igreja – corte) no mesmo período.

Johann Gottfried Herder foi um dos principais representantes do *Sturm und Drang*, movimento que deixou como herança para o romantismo a grande valorização do sentimento. Escreveu em 1778 *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker*

⁶ HERDER, 1967.

(Sobre a influência da poesia nos costumes dos povos [nos tempos antigos e modernos]), referência para os seguidores do idealismo romântico. Podemos imaginar que Carl Philip Emmanuel Bach, um dos principais músicos representante deste mesmo movimento estético, teve provavelmente contato muito próximo com as idéias estéticas de Herder. No entanto, estas não transparecem em sua música. Ao contrário, o estilo de C.P.E. Bach é menos permeável às canções e danças populares que o de seus antecessores imediatos (J.S. Bach) ou seguidores (W. A. Mozart). Neste aspecto, a colocação de Burke é esclarecedora:

As concepções por trás do termo “canção popular” vêm expressas vigorosamente nesse ensaio premiado de Herder. Seu principal argumento era que a poesia possuía outrora uma eficácia (*lebendigen Wirkung*), depois perdida. A poesia tivera essa ação viva entre os hebreus, os gregos e os povos do norte em tempos remotos. A poesia era tida como divina. Era um “tesouro da vida” (*Schatz des Lebens*), isto é, tinha funções práticas. Herder chegou a sugerir que a verdadeira poesia faz parte de um modo de vida particular, que seria descrito posteriormente como “comunidade orgânica”, e escreveu com nostalgia sobre povos “que chamamos selvagens (*Wilde*), que muitas vezes são mais morais do que nós”. O que parecia estar implícito no seu ensaio é que, no mundo pós-renascentista, apenas a canção popular conserva a eficácia moral da antiga poesia, visto que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas, ao passo que a poesia das pessoas cultas é uma poesia para a visão, separada da música, mais frívola do que funcional. Conforme disse seu amigo Goethe, “Herder nos ensinou a pensar na poesia como o patrimônio comum de toda a humanidade, não como propriedade particular de alguns indivíduos refinados e cultos”. (BURKE, 1995, p. 32)

Enquanto a poesia romântica buscava um elo com a ancestralidade do menestrel, e por isso o Romantismo marca também a valorização da Idade Média⁷, o movimento dos

⁷ Aspecto importante do providencialismo romântico é o *tradicionalismo*: com efeito, a exaltação das tradições e das instituições que a encarnam é um dos aspectos típicos do movimento romântico. A essa atitude deveu-se a revalorização da Idade Média, que é característica do Romantismo. A Idade Média afigurara-se ao iluminismo (assim como, antes, ao humanismo) como uma época de decadência e de barbárie, em que haviam sido perdidos os valores humanos e racionais criados pela Antiguidade clássica. Para o Romantismo não existem épocas de decadência ou de barbárie porque toda a história é racionalidade e perfeição. Na Idade Média, aliás, mais do que no mundo clássico, pode-se e deve-se ver – segundo o Romantismo – a origem do mundo moderno: assim, o retorno à Idade Média constitui uma de suas palavras de ordem. Em virtude dessa mesma atitude, o Romantismo alemão começou a exaltar as tradições originárias da *nação* alemã, surgindo a primeira forma de *nacionalismo*, que se difundiria e acabaria por tornar-se uma das marcas da cultura européia do séc. XIX. (ABBAGNANO, 1998: 861)

compositores em direção à cultura popular resumia-se à coleta de temas de canções e danças e posterior harmonização destes para o instrumental clássico. Uma postura de reverência à cultura popular será somente expressa pelos músicos um século mais tarde, quando elementos estruturais da música folclórica serão conscientemente tomados como apropriação pelos compositores em busca de novos caminhos estéticos para o esgotamento da tonalidade. A partir das últimas décadas do séc. XIX e dos primeiros anos do séc. XX, elementos estruturais provenientes da cultura popular como as melodias modais, as figurações rítmicas assimétricas derivadas de culturas musicais que permaneceram impermeáveis à padronização da música européia e a influência crescente da música das culturas orientais, via impressionismo, passaram a ter importância central na renovação da linguagem musical. Esta mudança de atitude em relação à cultura popular, donde o papel ativo de suas propriedades é valorizado pelo compositor, e não apenas tomado como referência bucólica em busca da marca nacionalista, torna-se uma das características do modernismo. Deste modo, pode-se encontrar na criação musical ressonâncias do que Herder preconizava para a criação poética um século antes. Burke aborda indiretamente essa questão quando trata de sistematizar o papel dos mediadores entre cultura erudita e popular, especificamente em relação ao *método regressivo*:

Se de algum modo é possível estudar a cultura material dos inícios do período moderno como um sistema de signos, uma outra abordagem indireta deve ser utilizada, agora cronologicamente indireta, o chamado “método regressivo”. Essa expressão foi cunhada pelo grande historiador francês Marc Bloch, quando estudava a história rural. Ele tentou ler a história do campesinato francês a partir dos campos cultivados, e descobriu que havia indícios relativamente bons para o século XVII (quando, por exemplo, eram comuns os mapas dos campos), mas fragmentários para os séculos anteriores. Assim Bloch propôs ler a história retrospectivamente. (BURKE, 1995, p. 107)

Em certas áreas onde os indícios são particularmente escassos, o historiador até pode ser obrigado a tomar como base um período posterior e trabalhar retrospectivamente a partir dele...da mesma forma, se quisermos estudar as canções populares dos inícios da Europa moderna, o método regressivo é indispensável, e deve-se tomar como ponto de partida os anos em torno de 1900. Foi só aí que começou o estudo sério da música folclórica, tentando-se registrá-la tal como era

cantada, sem harmonizá-la. Foi em 1903 que Cecil Sharp gravou sua primeira canção popular, e, um ano depois, no outro extremo da Europa, na Transilvânia, Bela Bartók começou suas coletas. (BURKE, 1995, p. 108)

Obviamente os princípios do nacionalismo semeados pelo idealismo romântico, desde o início do séc. XIX, tiveram forte ressonância na Europa, especialmente nos países periféricos, cuja identidade nacional adquiriu contornos internacionais através de seus compositores mais famosos. As figuras de Chopin, Liszt, Smetana, Grieg, Sibelius, além de todos os russos, são exemplos desta natureza. Burke ressalta que, para os intelectuais desses países, o iluminismo carregava em si a força da dominação política francesa, o que ajudou a rápida propagação dos novos ideais românticos, como forma de rejeição ao predomínio francês. Segundo Burke:

O Iluminismo não era apreciado em certas regiões, como, por exemplo, na Alemanha e na Espanha, por ser estrangeiro e constituir mais uma mostra do predomínio francês. Na Espanha, o gosto pela cultura popular em fins do século XVIII era um modo de expressar oposição à França. A descoberta da cultura popular estava intimamente associada à ascensão do nacionalismo. (BURKE, 1995, p. 39)

As razões políticas, entretanto, não foram as únicas que impulsionaram a mudança de óptica em relação à cultura popular. A reação contra a artificialidade do Iluminismo, e a conseqüente busca do natural como sustentação para a criação, é decorrência destas mudanças. Burke ressalta que:

Houve uma série de razões para esse interesse pelo povo nesse momento específico da história européia: razões estéticas, razões intelectuais e razões políticas. A principal razão estética era a que se pode chamar de revolta contra a “arte”. O “artificial” (como “polido”) tornou-se um termo pejorativo, e “natural” (artless) como “selvagem”, virou elogio. Pode-se ver essa tendência com bastante clareza nas Relíquias de Percy. Ele gostava dos velhos poemas que publicou porque tinham aquilo que Percy chamou de “uma simplicidade agradável e muitos encantos naturais”, qualidades que sua geração considerava ausentes na poesia da época. (BURKE, 1995, p. 37)

A descoberta da cultura popular fazia parte de um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram

todos igualados. Não surpreende que Rousseau gostasse de canções populares, as quais lhe pareciam tocantes por serem simples, ingênuas e arcaicas, pois ele foi o grande porta-voz do primitivismo cultural da sua geração. (...) Esse movimento foi também uma reação contra o Iluminismo, tal como se caracterizava em Voltaire: contra o seu elitismo, contra seu abandono da tradição, contra sua ênfase na razão. Os Grimm, por exemplo, valorizavam a tradição acima da razão, o surgido naturalmente acima do planejado conscientemente, os instintos do povo acima dos argumentos dos intelectuais. A revolta contra a razão pode ser ilustrada pelo novo respeito à religião popular e pela atração dos contos populares relacionados ao sobrenatural. (BURKE, 1995, p. 38)

O renascimento atual das culturas tradicionais e o interesse das novas gerações em torno delas é um movimento que, como veremos, favorece a fermentação criativa de novos usos para instrumentos como a rabeca, e retoma a questão da aceitação do natural e do rudimentar como valores intrínsecos da cultura popular, em oposição ao artificial e polido, característicos da cultura erudita. Coloca novamente a criação popular na ordem do dia para a compreensão dos novos rumos estéticos do nosso século. Não se trata, porém, de um retorno formalista à aurora do romantismo, mesmo que muitos dos movimentos, cuja força motriz da criação é gerada pela cultura popular, estejam imbuídos inconscientemente deste espírito. O que ocorre é semelhante ao retorno/trajetória que uma pessoa madura realiza quando, no crepúsculo de sua vida, busca o reencontro com os valores da sua infância, depois de ter trilhado um longo caminho de significativas experiências. O tempo vivido, carregado de significação, atinge o cerne da compreensão do passado, aproximando-o do presente, diminuindo, portanto, as linhas divisórias do tempo. Detectar os elementos que nos permitem distinguir o momento atual de incorporação de instrumentos musicais folclóricos ou históricos na prática musical corrente, afastando-os de uma visão meramente historicista ou de um saudosismo romântico, com fortes tendências à exacerbação nacionalista, será um tema recorrente neste trabalho e um dos focos desta pesquisa.

1.2 O Império do Violino e a ditadura da continuidade na transmissão dos conhecimentos

Desde o seu aparecimento na cena musical em finais do séc. XVI, o violino assumiu papel central na prática instrumental européia. Suas capacidades intrínsecas de articulação do som e a maleabilidade de potência e extensão melódica, que varia da imitação do murmúrio das flautas à exuberância dos trompetes, qualificaram-no a rivalizar com o canto na arte das *diminuições*, do virtuosismo e da representação retórica instrumental com a função catártica de magnetização das audiências. Como herdeiro de outras famílias de instrumentos de corda com arco que lhe deram origem (viola bastarda; *lira da braccio*; rabeca medieval), estava predestinado a imperar soberanamente nos séculos seguintes, adaptando-se como nenhum outro instrumento aos diversos estilos musicais que surgiram ao longo de sua história.

O séc. XIX, na verdade, coroou esta história, podendo ser considerado o “século de ouro do violino”. Todos os compositores dessa época, exceto os que se dedicaram exclusivamente à ópera, escreveram para o violino, pelo menos, um grande concerto. Essas composições acabariam por se cristalizar na programação habitual das salas de concerto, constituindo um representativo repertório do período romântico.

As mudanças ocorridas no ensino do violino para adaptá-lo à linguagem romântica têm como referência o ano de 1802. Nesse ano é publicado em Paris o *Méthode de violon par Baillot, Rode et Kreutzer*, três eminentes professores de violino do Conservatório de Paris, que escreveram esse método sob a égide do novo ensino, estabelecendo as bases do ensino moderno do violino que perduram até os dias de hoje. Tecnicamente falando, tratava-se de aparelhar o violinista para a prática de um novo estilo de música, que priorizava a grande linha melódica e a igualdade das arcadas em detrimento da clareza de articulação de pequenos motivos e da variedade nas inflexões de arco. O efeito retórico alcançado pelo instrumento que “falava” e “articulava” o texto musical daria lugar, nesta nova técnica, à “pintura” e ao *legato* de longas frases musicais. Harnoncourt aborda este assunto muito precisamente:

Tratava-se de substituir a retórica pela pintura. Foi assim que se desenvolveram o “sostenuto”, a grande linha, o “legato” moderno.

Evidentemente a grande linha melódica já existia antes, mas constituída perceptivelmente de pequenas células reunidas num bloco. Esta revolução na educação musical foi de tal forma radicalmente levada adiante que, em algumas décadas por toda a Europa, os músicos passaram a ser formados pelo sistema de conservatório. (HARNONCOURT, 1990, p. 30)

Não é de se estranhar, portanto, que a primeira mudança técnica efetuada foi em relação ao arco. Embora o arco modelo *Tourte*, que é basicamente o mesmo que se utiliza até hoje, fosse conhecido desde a segunda metade do séc. XVIII, ele passou a ser adotado como o arco ideal para reprodução da nova sonoridade somente a partir das mudanças estéticas advindas com o romantismo. Sua capacidade de sustentação e de igualdade do som, proporcionadas pelo maior equilíbrio de peso entre o talão e a ponta, e pela curvatura convexa do arco, habilitaram-no a substituir os arcos antigos, provenientes de vários modelos, utilizados desde o barroco. Estes arcos, de fato, eram mais apropriados para o aproveitamento da articulação e da ressonância natural do instrumento, projetando, entretanto, menor volume de som que os arcos modelo *Tourte*. Suas características principais eram a leveza e a agilidade necessárias para realização das figurações virtuosísticas barrocas, que envolvem constantes mudanças de corda, tipo “*bariolage*”. Outro ponto de distinção importante é que os arcos barrocos mantiveram em suas características de construção, rastros de sua origem em arcos utilizados no séc. XVI e XVII, onde a agilidade e leveza eram necessárias para o acompanhamento de danças. Isto implicou na manutenção de uma hierarquia na acentuação rítmica realizada pelo arco, como fundamento para boa execução musical regrada pela retórica dos gestos (na dança) e da oratória (na música), exatamente o oposto do que a igualdade proposta pela nova escola concebia. Esta hierarquia é descrita claramente em inúmeros tratados barrocos. Neste sentido, os tratados *Florilegium I e II* de Georg Muffat, publicados respectivamente em 1695 e 1698, em Passau, são esclarecedores. Muffat foi o principal propagador do estilo francês de J. B. Lully fora da França, descrevendo minuciosamente o uso do arco para a correta execução musical desse estilo:

[O uso do arco] indica a métrica da dança tão exatamente que pode-se reconhecer imediatamente o tipo da peça, e sentir o impulso da dança nos pés e no coração...Para o estilo de Lully, as notas mais importantes da métrica musical, são especialmente aquelas que começam o

compasso e terminam uma cadência, evidenciando o movimento da dança, devendo ser tocadas da mesma maneira. (MUFFAT, 1695, apud WILSON, 2001, p. 104)

A importância da hierarquia nas inflexões das arcadas esclarece-se no comentário de David Wilson:

De fato, todas as regras de arcada descritas por Muffat são designadas para ressaltar as inflexões fortes e fracas da música, mostrando assim auditivamente o movimento de qualquer dança que estiver sendo tocada. Como o arco para baixo significa acentuação e o arco para cima o reflexo fraco deste impulso, no caso da utilização de um arco barroco, as convenções sobre arcadas resultam em convenções sobre inflexões fortes ou fracas, baseadas nas partes fortes ou fracas do compasso, ou como Muffat diz, nos movimentos das danças. (WILSON, 2001, p. 104)

Outro indício de que as técnicas que tiveram sua origem na prática popular, e eram remanescentes ou sobreviventes na música instrumental por via das danças que, como vimos através do exemplo de Muffat, ainda eram vivas e mantidas nas práticas interpretativas barrocas, e que foram abandonadas por completo na estética romântica, é a ausência de treinamento técnico específico para realização de tais nuances de acentuação, nos métodos nascidos a partir do romantismo. Mesmo em países como a Inglaterra, onde havia uma forte tradição de emprego do violino (*fiddle*; ver nota p. 135) no âmbito popular, através das danças originárias de *reels* (rondós) irlandeses e escoceses, e ao mesmo tempo, era um grande centro editorial de partituras e métodos, além de abrigar vários dos mais importantes músicos da época – F. Geminiani editou em Londres, em 1756, “*The Art of Playing on the Violin*”, o mais completo método de violino até então – o interesse em aproveitar a sintaxe do dialeto popular e incorporá-la ao léxico disponível aos instrumentistas eruditos era nulo.

O caso das *strathspeys* escocesas é exemplar neste sentido. O violino foi introduzido nas *Highlands* (terras altas) escocesas nos finais do séc. XVII pelos lordes escoceses interessados em anglicizar os costumes do povo escocês, como decorrência da união entre os dois países. O violino não só foi aceito, como se tornou o principal instrumento da música folclórica escocesa, substituindo as tradicionais gaitas de fole na prática de danças estilizadas, como é o caso das *strathspeys*. Este estilo de dança

instrumental, cujo maior representante foi o violinista auto-didata escocês Niel Gow, foi especialmente cultivado nos círculos urbanos londrinos na passagem do séc. XVIII para o XIX. Gow alcançou enorme reputação como intérprete e compositor, como atestam suas coletâneas editadas no período, tendo o seu estilo de tocar chamado a atenção de cronistas da época. Segundo Carlin:

As coletâneas de músicas de Gow foram editadas entre 1784 até 1822. São raras não somente pela abrangência da música anotada como também pela qualidade dos arranjos e do cuidado com que a música foi tipografada. Niel Gow foi aclamado em sua época como o pioneiro do “up-driven bow”, um estilo de utilização do arco para a acentuação rítmica característica da “strathspey”... que é conhecido como “Scotch snap”.(CARLIN, 1986, p.14)

Apesar de haver registros significativos da prática do violino em relação às *strathspeys*, e da particularidade do “up-driven bow” como golpe de arco, este “dialetto” não foi considerado relevante o suficiente para ser incorporado à sintaxe moderna do violino e conseqüentemente, aos métodos para formação de violinistas. Ao contrário de outras tradições populares, sobreviveu devido à sua permanência na tradição oral que, no caso da música escocesa, não foi interrompida no decorrer do séc. XIX até nossos dias.

1.3 Em busca da rabeca perdida: o papel dos mediadores

Dentro deste panorama, é natural nos depararmos com a completa ausência de registros acerca das práticas musicais que envolvem a rabeca no período romântico e também nos subseqüentes. O pensamento monolítico em relação aos instrumentos da “grande música” ou da “música séria”, atravessou as fronteiras do romantismo, seguindo saudável e seguro pelo séc. XX adentro. Exemplo disto, como veremos mais detalhadamente adiante, é a aparente contradição que Mário de Andrade expressa ao referir-se à rabeca. Aparente porque não há contradição alguma se considerarmos a inserção de Mário como pioneiro do trabalho musicológico e etnomusicológico no Brasil. Suas pesquisas, empreendidas entre 1928 e 1938, e publicadas postumamente por Oneyda Alvarenga, não poderiam, àquela altura, ser realizadas de outra forma, a não ser pelo ímpeto “romântico” do registro, tendo em vista a falta das ferramentas utilizadas posteriormente pela moderna musicologia. Apesar da abrangência da obra de Andrade, em relação à rabeca, ela acrescenta apenas algumas poucas linhas acerca da origem do instrumento, abstém-se de comentários sobre suas práticas e aspectos técnicos. A despeito de encontrá-la a beira do desaparecimento, não dedicou a ela nenhum registro mais aprofundado, que lhe tirasse a conotação de mero “violino primitivo” ou “versão popular do violino”. O mesmo parâmetro não foi adotado, por exemplo, quando Andrade registrou, com um encantamento contagiante, o côco como gênero musical e a musicalidade do cantador/embolador Chico Antonio, nas viagens do “Turista Aprendiz”, em 1928. Neste caso, o parâmetro adotado não foi o canto lírico, mas, pelo contrário, as potencialidades daquele gênero ancestral de canto poético, improvisado e visceral, que poderiam contribuir para música brasileira, conforme os ideais estéticos que Andrade defendia (ver cap. II; 2.3)

Para entendermos melhor este fenômeno devemos recorrer a outras fontes e contextualizar o momento em que Andrade empreendeu suas pesquisas e a inserção da rabeca neste contexto cultural. Nesse sentido, Burke oferece pistas sobre como abordar metodologicamente os elementos faltantes na composição de uma história cultural, que é condicionada aos registros existentes realizados sob a ótica de uma hegemonia cultural.

Além do já citado *método regressivo*, ele destaca o papel do *método comparativo* e dos *mediadores*:

O método regressivo pode ser complementado com uma última abordagem indireta: a comparação. As formas antigas e o possível significado de algumas pantomimas inglesas se esclareceram com uma comparação com as peças de São Jorge encenadas na Trácia, no começo do século XX. As peças gregas ajudaram a imaginar o que eram as peças inglesas antes dos expurgos. Se estamos tentando determinar até onde remonta a figura do médico cômico, será útil saber que aparece um personagem parecido nas peças carnavalescas alemãs dos séculos XV e XV. (BURKE, 1995, p. 110)

Acerca dos *mediadores*, Burke alerta para aspectos fundamentais para aqueles que se aproximam da cultura popular, seja do ponto de vista prático ou do estudo de sua história:

Os historiadores estão acostumados a tratar com textos, com “os documentos”, sejam manuscritos ou impressos. No entanto, uma coisa é estudar uma sociedade como a Grã-Bretanha no início do século XX, onde a maioria das pessoas era letrada, através de textos; outra coisa totalmente diferente é estudar os artesãos e camponeses dos inícios da Europa moderna, quando a maioria não sabia ler ou escrever. Suas atitudes e valores se expressavam em artefatos e apresentações, mas esses artefatos e apresentações só eram documentados quando as classes altas letradas se interessavam por eles. Os únicos textos sobreviventes de canções e histórias populares russas do século XVII foram registrados por dois visitantes ingleses, Richard James e Samuel Collins; foi preciso que um estrangeiro julgasse essas tradições orais dignas de transcrição. Muito do que sabemos sobre os grandes carnavais em Roma e Veneza, entre 1500 e 1800, provém dos relatos feitos por visitantes estrangeiros, como Montaigne, Evelyn e Goethe, que estão sujeitos a perder todo tipo de alusões locais ou tópicas e podem entender mal o significado dos festejos para os participantes. (BURKE, 1995, p. 91)

Outras atividades populares estão documentadas simplesmente porque as autoridades da Igreja ou do Estado estavam tentando eliminá-las. A maior parte do que sabemos sobre as rebeliões, heresias e feitiçarias do período foi registrada porque os rebeldes, hereges e bruxas foram levados a julgamento e interrogados. (BURKE, 1995, p. 92)

Estudar a história do comportamento dos iletrados é necessariamente enxergá-la com dois pares de olhos estranhos a elas; os nossos e os dos autores dos documentos que servem de mediação entre nós e as pessoas comuns que estamos tentando alcançar. (BURKE, 1995, p. 94)

Portanto, o silêncio de Mário de Andrade acerca das rabecas é tão importante quanto o seu entusiasmo em relação a Chico Antônio para determinar mudanças de atitudes dos mediadores entre cultura popular e erudita. Neste sentido, sua reação positiva face ao encontro com uma poesia improvisada, cantada visceralmente e contrastante com a polidez e o tecnicismo dos cantores líricos, pode ser vista como uma atitude vinculada ainda aos conceitos do idealismo romântico, que procuravam encontrar na arte primitiva o sinônimo de pureza. Ecos tardios da teoria de Herder, tecida um século e meio antes, que via no popular a purificação do erudito.

Apesar de, dentro da estética romântica, os artistas abrirem as portas da criação para receber os fluxos advindos das camadas inferiores da sociedade, e receber desta a matéria básica a ser modelada, a cultura popular permaneceu no lugar que sempre ocupou, ou seja, na posição inferior de fonte fornecedora de matéria prima para a arte erudita. Analogamente, esta posição é a mesma representada no jogo político entre metrópole e colônia, que no caso do nosso hemisfério perdurou, com maior ou menor intensidade, de acordo com a balança das políticas internacionais, até os dias de hoje.

Dentro da visão romântica e do nacionalismo, não havia, portanto, espaço para os instrumentos populares fora do âmbito folclórico e tampouco para os músicos provenientes dessas culturas. O mesmo poder-se-ia dizer em relação às artes plásticas e à dança: a adoção de temas pastoris ou políticos na pintura e na escultura, sem dúvida ampliou o leque temático retratado, deixando intocada, porém, a relação privilegiada da Arte face ao artesanato; no Ballet, quando foi incluído algum tema folclórico ou regional, o fez sem deixar de excluir, no entanto, qualquer vestígio de movimento corporal não originário das academias, e que fizesse referência à terra batida das aldeias. Neste sentido, Mário de Andrade, a despeito de navegar guiado pela bússola do modernismo, estava ainda submerso nas ondas agitadas em solo alemão pelo idealismo romântico, que chegavam a nossas praias após longo percurso de 150 anos, mas ainda vigorosas o suficiente para marear o arguto observador da Nau Catarineta.

Sobre as implicações nacionalistas contidas no “resgate” das tradições populares, Canclini mostra que a interação entre popular e erudito, cujo grau mais próximo do romantismo seria a posição sectarista do colecionador de “espécies raras de cultura”, condiciona o próprio ato do registro:

Uma noção fundamental para explicar as táticas metodológicas dos folcloristas e seu fracasso teórico é a [noção] de “sobrevivência”. A percepção dos objetos e costumes populares como restos de uma estrutura social que se apaga é a justificação lógica de sua análise descontextualizada. Se o modo de produção e as relações sociais que geraram essas “sobrevivências” desapareceram, para que preocupar-se em encontrar seu sentido socioeconômico? Apenas os investigadores filiados ao historicismo idealista se interessam por entender as tradições em um âmbito mais amplo, mas as reduzem a testemunhos de uma memória que supõem útil para fortalecer a continuidade histórica e a identidade contemporânea... No final das contas, os românticos se tornam cúmplices dos ilustrados. Ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que a redefiniam nas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhe uma autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é “resgatado”, mas não conhecido. (GARCIA CANCLINI, 2003, p. 210)

Pela óptica romântica que forneceu as regras do jogo da hegemonia cultural dos instrumentos, especificamente do violino em relação à rabeca, isto se traduziria da seguinte maneira: as manifestações populares e seus respectivos instrumentos musicais deveriam ser resgatados e incorporados ao acervo dos museus e coletâneas assim como os ossos dos nossos antepassados são classificados nos sítios arqueológicos. O único interesse seria registrar a história para justificar o presente, e não conhecer o passado para mudar o presente.

Sobre o fetichismo existente no ato preservacionista em relação à cultura, do ponto de vista do marxismo histórico, o que implica na contestação da maioria das ações culturais voltadas ao “resgate” da cultura popular, W. Benjamin alerta, em seu estudo sobre Baudelaire, sobre os perigos de uma aprendizagem ditada pela sociedade burguesa. Nesse sentido, a formação do acervo oficial da “história do violino”, não deixa dúvidas que, amparada por personagens emblemáticas, quase mitológicas, como Stradivairius ou Paganini, utilizou-se de toda gama de fetiches para permanecer como um valioso bem na

cultura ocidental. Segundo Benjamin (Observações sobre Baudelaire, *Gesammelte Schriften I-3*, pp. 1160/61), citado por Gagnebin:

É uma ilusão do marxismo vulgar pensar poder determinar a função social seja de um produto material, seja de um espiritual, fazendo abstração das circunstâncias e dos portadores de sua transmissão (Überlieferung). Quando o conceito de cultura é considerado como um conjunto de formações que são independentes, não do processo de produção no qual vieram à luz, mas sim daquele, no qual elas continuam a durar, então esse conceito carrega... um traço fetichista. (GAGNEBIN, s/d, p. 1)

As considerações de Burke e de Canclini alertam para questões fundamentais quando se trata de desvelar traços culturais absorvidos ou obscurecidos por uma cultura hegemônica, e ao mesmo tempo, oferecem subsídios para aqueles que desejam ir além da história oficial. Neste sentido, seus pensamentos alinham-se à visão de filosofia da história defendidos por W. Benjamin. A partir de suas teses “*Sobre o conceito de história*”, outra face da história dos oprimidos revela-se. Segundo J. M. Gagnebin:

De maneira extremamente ousada, Benjamin tenta pensar uma “tradição” dos oprimidos que não repousaria sobre o nivelamento da continuidade, mas sobre os saltos, o surgimento (Ur-sprung), a interrupção e o descontínuo: “O continuum da história é o dos opressores. Enquanto a representação do continuum iguala tudo ao nível do chão, a representação do descontínuo é o fundamento da autêntica tradição⁸” (GAGNEBIN, 2004, p. 99)

A continuidade na transmissão dos conhecimentos, no nosso caso, da técnica violinística, seria, dentro desse ponto de vista, um obstáculo à emergência de outros valores ou outros prismas para interpretação musical. As quebras, os buracos escuros, a dúvida e a incoerência, podem, por sua vez, assumir uma função de ruptura do já conhecido e esperado, agindo como elementos catalisadores do questionamento perante uma verdade inquestionável. Isto é válido tanto para os procedimentos esquecidos de como interpretar música barroca com instrumentos de época, especificamente o violino barroco, quanto para incorporar instrumentos “sem história”, como a rabeca.

⁸ BENJAMIN, 1974: 236.

1.4 O Inferno de Orfeu e a rabeca como desvio do método

Uma das aberturas estéticas formadas a partir do interesse em incorporar instrumentos musicais esquecidos ou provenientes de culturas diversas no mesmo espaço de criação musical, co-habitando os mesmos planos da linguagem, é a ampliação do conceito de *ensemble* herdado do renascimento. Desde o séc. XVI, os conjuntos instrumentais são concebidos como famílias timbrísticas bem determinadas que atingiram, no decorrer do séc. XIX, o auge de seu desenvolvimento técnico e organológico, na grande paleta timbrística que forma a orquestra sinfônica romântica. Os conjuntos menores, como trios, quartetos, quintetos, etc, apenas repetem de forma reduzida o *instrumentarium* encontrado na Orquestra Sinfônica. Hoje esse padrão de formação instrumental diversificou-se, e um indício disto é que podemos encontrar, lado a lado, anúncios de concursos e encomendas de composições para formações camerísticas tradicionais e demandas para compositores que, há algum tempo atrás, não seriam consideradas dentro do rol de “música séria”. É elucidativo o exemplo de um anúncio extraído de jornal de uma conceituada universidade:

Globus Ensemble, sediado na Espanha e Holanda, procura trabalhos de compositores combinando instrumentos novos e antigos, música escrita e improvisada: trompete, flauta, guitarra elétrica, violão clássico, alaúde, voz, percussão, saxofones, flauta-doce, cello e violino barroco e elétrico. Trabalhos com tape, eletrônica ao vivo ou vídeo são também bem-vindos (CMU News 56, 31/05/2007)

Comparada a tamanha diversidade instrumental, a combinação de violino e rabeca, por exemplo, não ultrapassa a linha do convencional. A transgressão, neste caso, passa ao largo da mistura de timbres, e vai ao cerne de outra importante questão: o diálogo de instrumentos similares do ponto de vista organológico, mas separados por um oceano de diferenças que vão desde os usos musicais propriamente ditos, até as implicações sócio-culturais que estes instrumentos carregam. Neste aspecto, o encontro da rabeca e do violino tem muito a acrescentar em relação a quebras de procedimentos para interpretação musical.

Esta questão fundamental será abordada aqui de diferentes formas, enfocando esse encontro pela óptica da sobreposição e não da oposição de linguagens.

Transparências que não apagam as figuras cobertas pela nova camada de tinta, mas que somam uma nova cor a cada pincelada. A nova cor não é imposta por oposição causada pela cobertura de uma espessa camada de tinta, mas emerge inesperada, movida pelas vibrações da luminosidade de ambas as cores. Uso propositalmente a analogia pictórica, pois se trata em última instância, de uma volta aos timbres, das particularidades de cada instrumento, e principalmente da não-uniformização.

A homogeneidade dos timbrística é consequência da necessidade de equilíbrio entre diversas vozes dentro de uma escrita contrapontística. Assim como a ilusão tri-dimensional gerado pela perspectiva na pintura é uma característica renascentista, o contraponto gerado por várias vozes homogêneas, com famílias de instrumentos padronizados que abrangem uma ampla gama de frequência, do grave ao agudo, vai ser estabelecido também na Renascença. Estas famílias serão definitivamente padronizadas no séc. XVIII e XIX, encampadas pela orquestra sinfônica. A rabeca, por sua vez, seguiu seu curso subterrâneo à parte, e representa, portanto, uma reação a esta padronização. Em reportagem cujo foco centrava-se nas rabecas brasileiras, editada na revista *Palavra* em Fevereiro de 2000, a questão da homogeneidade timbrística e da relação da rabeca com os instrumentos medievais e colocada da seguinte maneira:

Pode-se traçar claramente uma linha evolutiva que começa com a unificação timbrística na Renascença, passa pelo surgimento do violino, seguindo pela paleta sonora da orquestra sinfônica, até chegarmos ao extremo do desenvolvimento da tecnologia sonora que permite hoje a unificação total em um simples teclado sintetizado. Destaca-se aqui justamente a questão fundamental em relação à rabeca: ela é uma sobrevivente de um mundo em extinção. Sendo produzida por comunidades que não foram ainda completamente absorvidas pelo mundo pós-revolução industrial, não é de se estranhar que estes instrumentos são relacionados mais fortemente com seus pares medievais do que com aqueles modernos, do qual, por relação temporal e geográfica, deveriam fazer parte. (VALENTE, 2000, p. 26, apud FIAMINGHI)

O movimento em direção ao encontro de instrumentos de corda fora do *mainstream* musical, seja a rabeca ou o violino barroco, passa, portanto, por caminhos semelhantes. Como movimento de reação ao modernismo, que esticou o tecido da

linguagem musical a ponto de causar o rompimento de comunicação com a audiência, e como reencontro do antigo e do tradicional através de uma óptica contemporânea que busca ser a antítese do idealismo romântico, conforme imaginava Herder em sua incessante busca pela pureza do não-polido. Também como reação ao “oficial” e conseqüentemente ao convencional. Ser diferente não é mais perigoso, mas passou a ser visto como qualidade por si mesma. Para trilhar esses caminhos, o intérprete deve apoiar-se em algum fundamento. W. Benjamin oferece, em sua teoria do “recobrimento dos momentos revolucionários do curso da história” uma instigante posição para validar as lacunas deixados pela história oficial, a história dos vencedores, que bem poderia servir ao especulador interessado em justificar suas opções pelos elos perdidos da cadeia evolutiva dos instrumentos musicais. Segundo Gagnebin, citando W. Benjamin:

A história habitual é, de fato, a “comemoração” das façanhas dos vencedores, ela é a “apologia” que tende a “recobrir os momentos revolucionários do curso da história”⁹. A essa narrativa cumulativa e complacente ele opõe, nos dois fragmentos, a necessidade de ater-se a tudo o que poderia interromper essa aparente coerência: ‘A ela [isto é, à habitual representação da história ou à apologia] escapam os lugares nos quais a transmissão se interrompe e, com isso, suas asperezas e suas arestas que oferecem uma escora àquele que quer ir além dela’¹⁰

Parafraseando essas linhas, podemos afirmar que aquele que quer ir além dessa tradição dos vencedores (‘der über sie hinausgehen will’) deve saber agarrar-se a essas asperezas (Schroffen), a essas arestas (Zachen) que lhe oferecem tantas escoras ou pontos de apoio (‘die dem einen Halt bieten’) na sua luta contra o fluxo nivelador da história oficial que, justamente, deixa escapar esses “lugares nos quais a tradição/transmissão se interrompe” (‘Ihr entgehen die Stellen, an denen die Überlieferung abbricht’). (GAGNEBIN, 2004, p. 100)

Desta maneira seria inútil procurarmos encontrar valores essenciais da diversidade musical na prática violinística do séc. XIX, em especial nos métodos de violino como os citados anteriormente. De fato, esses métodos visaram somente a manutenção da continuidade da transmissão de conhecimentos e do treinamento exclusivo para a interpretação de um único estilo musical, não voltando suas atenções para nenhuma outra prática a não ser aquelas pertencentes à “grande música”.

⁹ BENJAMIN, Walter – *Passagen-Werk, Gesammelte Schriften V*, pl 592, (1980) fragmento N9a,5.

¹⁰ BENJAMIN, *op. cit.*, 1242.

Considerando que havia paralelamente extensos registros sobre as práticas violinísticas fora da tradição formada pelo romantismo, como por exemplo, os inúmeros tratados barrocos dedicados ao violino, e mesmo os provenientes da tradição popular, como as coletâneas de música violinística de Niel Gow, percebe-se a unilateralidade que o ensino gerado pelo Conservatório impôs.

Neste sentido, a saída encontrada dentro de uma óptica pós-moderna foi a adoção dos próprios instrumentos musicais aliçados do processo interpretativo, como “escoras”, ou de acordo com Gagnebin, como “pontos de apoio” para a pesquisa, e, a partir deles, permitir a construção de uma técnica de performance que os incorporasse à *práxis* musical. O oposto, portanto, da visão romântica que adotou uma técnica generalizada pronta e perfeita, o que, obrigatoriamente, condiciona a aquisição técnica e a realização musical a uma única forma de conhecimento. Harnoncourt aponta para os perigos de uma formação musical unilateral de forma contundente:

Estritamente falando, o músico atual recebe uma formação, cujo método é muito pouco compreendido, tanto pelo seu professor, quanto por ele mesmo. Ele aprende os sistemas de Baillot e de Kreutzer [em referência aos primeiros métodos de violino editados no Conservatório de Paris], que foram concebidos para seus contemporâneos, e os aplica à música de épocas e estilos inteiramente diversos. Aparentemente, sem qualquer reflexão, são utilizados na educação musical atual princípios teóricos que há cento e oitenta anos faziam sentido, mas que, hoje em dia, não se compreendem mais [...] Um violinista com a mais perfeita técnica de Paganini e de Kreutzer não deveria acreditar-se “dono” das ferramentas necessárias para executar Bach ou Mozart. Para tal, ele precisaria conhecer as condições técnicas e o sentido da música “eloqüente” do séc. XVIII. (HARNONCOURT, 1990, p. 31)

Seguindo a receita utilizada em todas as ditaduras, uma formação musical ancorada em tamanha standardização técnica seria, analogamente, o mesmo tipo de violência que oferecer aos estudantes de humanidades uma biblioteca formada unicamente por livros de uma determinada corrente estética ou filosófica. Longe de ser uma exclusividade da didática do violino, a padronização do ensino reflete um universo maior, formado pelas mudanças em todas as esferas da sociedade, decorrentes da urbanização e da industrialização aceleradas como conseqüências da revolução industrial.

A individualidade artística, que é uma das características do romantismo, transfigura-se em individualidade ilusória como decorrência da imposição de receitas ditadas por uma indústria cultural ávida de resultados imediatos e rentáveis. Em suas definitivas análises sobre as mazelas da indústria cultural do pós-guerra, e em caráter profético, Adorno alerta para os perigos da padronização cultural, muito antes do neo-liberalismo se tornar pauta dos jornais:

Na indústria cultural o indivíduo é ilusório não só pela estandardização das técnicas de produção. Ele só é tolerado à medida que sua identidade sem reservas com o universal permanece fora de contestação. Da improvisação regulada do jazz até a personalidade cinematográfica original, que deve ter um topete caído sobre os olhos para ser reconhecida como tal, domina a pseudo-individualidade. O individual se reduz à capacidade que tem o universal de assinalar o acidental com uma marca tão indelével a ponto de torná-lo de imediato identificável. (ADORNO, 2004, p. 55,56)

Toda voz de tenor soa exatamente como um disco de Caruso, e os rostos das garotas do Texas naturalmente se assemelham aos modelos segundo os quais seriam classificadas em Hollywood. A reprodução mecânica do belo, que a exaltação reacionária da “cultura”, com a sua idolatria sistemática da individualidade, favorece tanto mais fatalmente, não deixa nenhum lugar para a idolatria inconsciente a que o belo estava ligado. (ADORNO, 2004, p. 35)

A Arte como meio de abrir as portas iniciáticas de mundos incógnitos, e a música seu meio mais fluido e irracional, remete diretamente à mitologia de Orfeu. Flautas mágicas e *liras da braccio* permeiam os véus que encobrem “a idolatria inconsciente a que o belo estava ligado” (ADORNO, 2004). Impossível não imaginar as representações renascentistas de Orfeu e sua lira, a cantar despreocupadamente. O inferno de Orfeu é “a reprodução mecânica do belo”, a reprodução banal de sua Arte, uma dentre os milhões de cópias do sorriso da Monalisa. Não é por acaso que um dos aspectos que mais chamou a atenção de J. E. Gramani em relação às rabecas, foi a não-padronização destes instrumentos. Cada rabequeiro, uma rabeca. Cada rabeca, uma música. Cada música, uma interpretação. O “*Inesperado som da rabeca*” é uma ode à não-padronização, o que estava perfeitamente de acordo com a sua percepção do mundo. A rabeca como desvio, violino violado que não violenta a tradição, e tampouco busca a permanência de alguma tradição. Apenas expressa o protesto de um artista cuja voz retoma o canto perdido de um

Orfeu ancestral e para isso, tanto mais efetivo é o seu canto, quanto mais longe do verniz está a porosidade de sua arte. Técnica sim, mas não como congelamento de algum procedimento mecânico.

CAPÍTULO 2

COMO O DIABO FOGE DA CRUZ: INTERAÇÕES ENTRE CULTURA ERUDITA E POPULAR

2.1 O diabo na rua no meio do redemoinho: Guimarães Rosa e os paradigmas atuais para a utilização da rabeca

Uma maneira comum de se referir à rabeca é como um *violino primitivo*. Neste caso, a forte oposição entre sujeito e adjetivo, reforça a idéia de um instrumento mal acabado, insuficiente, incompleto e, por conseqüência, limitado. Este conceito faz transparecer em sua generalização um juízo de valor que privilegia a cultura dominante. Outra classificação bastante utilizada é *violino popular*. Trata-se também de uma maneira simplista de considerar a questão, uma vez que é feita a partir de uma padronização, a do violino, pecando por não fazer distinção entre a função musical adquirida pelo uso e a identidade que caracteriza cada instrumento.

A perspectiva que adotamos aqui parte do pressuposto que outras possibilidades existem para o uso da rabeca. Procura-se colocar em evidência a insuficiência dos conceitos citados acima para se compreender a função que os instrumentos tradicionais, e, de uma maneira mais ampla, toda cultura tradicional e o conhecimento transmitido através das gerações, podem adquirir a função de novos paradigmas para a criação e a interpretação musical contemporâneas. A valorização dos elementos que emergem do imaginário cultural primitivo reforça a retomada de interesse pelos fazeres arcaicos como rotas de fuga de uma sociedade estagnada em seu próprio redemoinho progressista.

Uma questão que aflora a partir da análise da rabeca como símbolo do mundo primitivo e o violino o seu oposto, como símbolo do mundo culto, é o quanto há de similaridades e diferenças entre esses dois mundos e as limitações implícitas em análises deste gênero. Trata-se de ir além e transpor fronteiras, considerando relevante o aspecto da *sobreposição* de linguagens e não de *oposição*. No macrocosmo desta visão, insere-se o conceito da hermenêutica cultural e da antropologia interpretativa defendido por Clifford Geertz:

Da relutância em aceitar que a ciência, a ideologia, a arte, a religião, ou a filosofia, ou pelo menos os impulsos a que elas servem, não são propriedade comum de toda a humanidade, surgiu toda uma tradição de argumentos cujo objetivo é provar que os povos “mais simples” realmente têm um sentido do divino, um interesse imparcial no conhecimento, uma noção de forma legal.... Assim, Durkheim descobriu formas elementares de vida religiosa entre os aborígenes

australianos; Boas, um talento espontâneo para o desenho na costa do noroeste (dos EUA); Lévi-Strauss, uma ciência “concreta” no Amazonas; Griaule, uma ontologia simbólica em uma tribo da África Ocidental; e Gluckman, um “jus commune” implícito em outra tribo da África Oriental.

No entanto, embora todas estas descobertas tenham tido um certo sucesso, pois, hoje em dia, ninguém acha que “primitivos” – se é que existe alguém que ainda use esse termo – são pragmatistas simplórios que andam tateando em busca de conforto em meio a uma névoa de superstições, elas não conseguiram fazer calar a pergunta essencial: onde exatamente está a diferença – porque mesmo os defensores mais acirrados da proposição que qualquer povo tem seu próprio tipo de profundidade admitem que existe uma diferença – entre as formas já trabalhadas da cultura acadêmica, e aquelas ainda toscas, da cultura coloquial?(GEERTZ, 1997, p. 112-113)

Neste aspecto, as barreiras que confinam a prática musical popular e erudita, uma das heranças positivistas na maneira de se focar a Arte, encontram-se hoje mais permeáveis. A teoria literária é aqui uma fonte importante de subsídios teóricos que podem ser tomados de empréstimo pela musicologia, pois permitem considerar a cultura oral de uma maneira não-marginal, enxergando-a não como curiosidade ou uma anomalia. No Brasil, vivemos um momento privilegiado para a observação destes fenômenos. A desigualdade social brasileira e a coexistência no tempo e no espaço de várias camadas sócio-culturais engendraram a convivência do homem moderno com o seu espelho ancestral, o que para o observador aguçado é um forte elemento para criação artística. O professor de literatura brasileira João A. Hansen destaca o papel do artista como filtro atemporal da sociedade, referindo-se ao *Grande Sertão* de Guimarães Rosa:

A idéia que eu achava genial, em Rosa, era o livro ser uma experiência do oral, e Riobaldo ser um narrador que não é culto, no sentido de urbano, mas um sertanejo falando. Até então, na literatura brasileira, era sempre uma mediação de um narrador que é culto falando sobre o sertão e aqui, pela primeira vez, o sertão fala por si só. Só isso já era algo muito novo. Embora ele, Rosa, também seja muito astuto e não permita que o sertão vire uma unidade, porque também está dividido pela linguagem do jaguncismo e pela linguagem culta, do doutor que visita Riobaldo. Daí a idéia do “nonada”, espécie de metáfora aonde tudo gira. Ao mesmo tempo, um vazio, um nada, o indizível, mas também a figuração que a coisa moderna busca: a poesia quando chega à página branca, o silêncio na música, Maliévich com o quadrado

branco em cima do quadrado branco. Esse vácuo. Eu pensava o Mallarmé no Rosa.¹¹

A referência a Guimarães Rosa quando se quer abordar a pertinência do uso da tradição oral como recurso para renovação da linguagem estética é obrigatória. No caso do estudo da rabeça é mais do que uma analogia, que aproveita o fato desta caracterizar-se fundamentalmente como uma manifestação cultural intrínseca das comunidades sociais arcaicas e não urbanas, assim como o universo rosiano. Ela se ampara na mudança de paradigma e na transposição dos mundos cindidos existente entre cultura popular e cultura erudita, e entre o primitivo e o culto. O argumento sustentado pelo professor Wille Bolle que coloca o *Grande Sertão: Veredas* como marco de uma nova postura, que rompe com a linha ideológica positivista e republicana representada pelo “*Os Sertões*” de Euclides da Cunha, pode, neste sentido, fornecer subsídios para o entendimento do interesse atual na utilização dos instrumentos tradicionais e conseqüentemente, dos limites em que se fundamentaram as ações de Mário de Andrade como musicólogo:

Euclides da Cunha, embora tivesse em mãos documentos originais que falavam da “Lei do Cão”, não se deu ao trabalho de estudá-los a fundo. Ele sentia admiração pela coragem guerreira dos sertanejos e compaixão pela sua derrota, mas apenas desprezo pela sua religiosidade e o seu modo de pensar. Para ele, como homem racional e representante da elite modernizadora, o “gaguejar do povo” “dispensava todos os comentários”. Guimarães Rosa, ao contrário, que tinha um genuíno interesse pela mentalidade popular, dedicou à “Lei do Cão” o seu livro inteiro. Pois o que é Grande Sertão: Veredas senão uma glosa de mais de quinhentas páginas sobre o pacto com o Diabo ? (BOLLE, 2004, p.144)

O distanciamento mantido por Euclides da Cunha em relação aos conhecimentos mais profundos que a cultura popular deixa transparecer em seu “gaguejar” ou dizeres desconexos, que seguem outra lógica que não a da cultura dominante, é ainda reflexo do esforço civilizador que regeu o pensamento historicista no século XIX. Seus ecos atravessaram as décadas posteriores e fizeram-se presentes nas políticas nacionalistas,

¹¹ HANSEN, João Adolfo – “*Grande Sertão*”, de Rosa, em *leitura de Hansen*.. Entrevista sobre o “o 0 – A Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas” contida no CADERNO 2/CULTURA – O Estado de S. Paulo, Domingo, 7 de Maio de 2000.

que ergueram na preservação do folclore um dos pilares da formação da nacionalidade. A pesquisa musicológica, ainda incipiente nas primeiras décadas do séc. XX, preocupou-se mais em classificar de acordo com o padrão dominante do que em enxergar a *alteridade* latente da cultura popular.

A Teoria Literária foi responsável também por reabilitar ou contribuir para que a cultura erudita pudesse ser compreendida através das lentes da cultura popular. Paul Zumthor (1993) colocou a necessidade de se considerar a *teatralidade do texto* medieval para que sua compreensão não se encerrasse em um *flash* - o registro escrito - do momento indissolúvel entre música e poesia que caracterizava o texto poético daquela época. Mikhail Bakhtin sustenta que, sem a devida consideração dos domínios da literatura cômica popular, a compreensão de autores fundamentais para a literatura ocidental, como François Rabelais, é permanentemente distorcida pelos filtros do romantismo. Bakhtin argumenta:

Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para se compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura cômica popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada. Claro, Rabelais é difícil. Em compensação, a sua obra, se convenientemente decifrada, permite iluminar a cultura cômica popular de vários milênios, da qual Rabelais foi o eminente porta-voz na literatura. (BAKHTIN, 2008, p. 3)

Os Estudos Culturais, dentro do âmbito pós-moderno e movido por novas estratégias de pensamento possibilitadas pela adoção de uma perspectiva *pós-colonialista*, nos quais se destacam autores que trouxeram uma visão externa da cultura européia, como Nestor G. Canclini e Homi Bhabha, contribuíram para que as novas abordagens da cultura popular não fossem tomadas de forma distorcida. Uma simples inversão de valores, a partir da destruição das formas canônicas de cultura, pelas sombras mal disfarçadamente ocultadas pelo Iluminismo, daquilo que se convencionou chamar, dentro desta nova terminologia, de *cultura periférica*. Ângela Prysthon aborda a questão em seu artigo “Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo”:

Não se trata de simplesmente ser ingenuamente otimista por causa da globalização, por causa do hibridismo cultural e por uma suposta

superação da experiência colonial, ou , no campo da estética, de tentar inverter os valores do cânone à moda da “antropofagia” brasileira modernista, por exemplo, assim proclamando a superioridade do periférico, do “terceiro-mundista”. Não é tão simples. (PRYSTHON, 2003, p. 45)

O exemplo das rabecas, e como elas foram utilizadas por José Eduardo Gramani, formam mais um sistema de retro-alimentação entre popular e erudito, do que a negação de um pelo outro. Seria um erro tomá-las como valores intrínsecos de uma cultura substituindo a outra, sem considerar que, a abordagem de Gramani não pode ser desconectada de seu trabalho como intelectual, e que como tal, insere-se numa determinada visão do mundo, reagindo a este dentro de uma dinâmica própria (ver cap. 7). Neste sentido, são esclarecedores os conceitos expostos por Homi Bhabha (BHABHA, 1998), para que a *alteridade* contida numa relação de subalternidade seja compreendida através das suas diferenças, e pela superação destas, e não pela inversão de papéis:

Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não canônicas – transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d’art* ou para além da canonização da “idéia” estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato de sobrevivência social. (BHABHA, 1998, apud PRYSTHON, 2003, p. 45)

2.2 A modinha sem passaporte: alta e baixa cultura nos salões portugueses e brasileiros do séc. XIX

Na interação entre a cultura popular e a erudita, o perigo reside em considerar ambas sob o ponto de vista estático, como o são geograficamente os países colonizados e colonizadores. Quando os substratos de uma cultura entram em jogo, forma-se uma via de mão dupla entre dominado e dominador, que acaba, em última instância, anulando as qualificações de superioridade ou inferioridade. O caso brasileiro é exemplar. A música brasileira, formada a partir do intenso hibridismo cultural decorrente da dominação portuguesa, do aporte da cultura africana e do encontro destas com o nativo indígena, apresenta diversas camadas que revelam a ocorrência de misturas ocorridas aqui, levadas para além-mar, e trazidas de volta em outro momento¹². Alguns pesquisadores, entre eles Mário de Andrade, asseguram que o fado tipicamente português teve a sua origem na modinha brasileira exportada para Portugal no séc. XVIII¹³. O movimento inverso, portanto, do fluxo da dominação cultural. Burke aponta para os conceitos de pequena e grande tradição para melhor esclarecimento da interação entre cultura erudita e cultura popular:

Para a Europa no início dos tempos modernos, existia uma estratificação cultural e social. Havia uma minoria que sabia ler e escrever, e uma maioria analfabeta, e parte dessa minoria letrada sabia latim, a língua dos cultos. Essa estratificação cultural faz com que seja [necessário] um modelo complexo [de análise], que foi apresentado nos anos 1930 pelo antropólogo social Robert Redfield. Em certas sociedades, sugeriu ele, existiam duas tradições culturais, a “grande

¹² “Em todo caso há que considerar a reciprocidade de influências. É certo que o Brasil deu musicalmente muito a Portugal. Lhe demos a sua dança e canção popularesca mais conhecida, o fado. Provavelmente lhe demos a modinha também. Em todo caso é certo que a ‘modinha brasileira’, assim chamada em Portugal, obteve lá um sucesso formidável, era a preferida de viajantes como de reinos. Ainda lhe demos parte da nossa rítmica, por exemplo, o ritmo chamado ‘tangana’, americano, peculiar da habanera. E em numerosas coletâneas musicais folclóricas de Portugal, não é rara a gente encontrar peças que o anteologista reconhece serem peças idas do Brasil para lá.” (ANDRADE, 1989: 176)

¹³ “O fado é legitimamente português, embora as evidências indiquem uma origem brasileira. Segundo A. Pimentel, era desconhecido em Portugal nas primeiras décadas do século passado, só aparecendo na década de quarenta. Por outro lado, já se encontram registros sobre o fado, como uma das danças populares mais comuns no Brasil, a partir de 1822, o que levou Mário de Andrade a concluir que o fado tem origem brasileira, e daqui foi levado para Portugal com a volta da família real àquele país.” (ANDRADE, 1989: 210)

tradição” da minoria culta e a “pequena tradição” dos demais. (BURKE, 1995, p.51)

A grande tradição é cultivada em escolas ou templos; a pequena tradição opera sozinha e se mantém nas vidas dos iletrados, em suas comunidades aldeãs... As duas tradições são interdependentes. A grande tradição e a pequena tradição há muito tempo têm se afetado reciprocamente e continuam a fazê-lo... Os grandes épicos surgiram de elementos de contos tradicionais narrados por muita gente, e os épicos voltaram novamente ao campesinato para modificação e incorporação nas culturas locais. (REDFIELD apud BURKE, 1995, p. 51)

A interação entre popular e erudito, de fato, sempre existiu. A modinha brasileira é um bom exemplo da permeabilidade destas fronteiras. Importada de Portugal no séc. XVIII como *moda*, sempre cantada a duas vozes paralelas, retornou à matriz como peça para voz solista, ritmicamente mais solta e acompanhada da viola de arame, ou da viola braguesa. A figura principal para sua proliferação em terras lusitanas foi o padre mulato Domingos Caldas Barbosa¹⁴ (1740-1800). Aqui, a modinha permaneceu como criação popular, espontânea, assumindo, porém, fortes influências da música erudita, por via dos compositores de operetas que atendiam as demandas de cantores amadores, de um mercado incipiente de impressão de partituras e da música de salão para a aristocracia. O testemunho desta “elitização” das modinhas é a grande quantidade de partituras e edições das chamadas “modinhas imperiais”, largamente documentadas desde Mário de Andrade¹⁵.

Burke assinala que entre os folcloristas da Alemanha, no séc. XIX, existia o estigma de que, tanto à pequena quanto à grande tradição, estavam destinados papéis determinados no trânsito da obra de arte, restando a essas classes os papéis estáticos: ou de “criadores” – o povo, ou de “elaboradores” – a classe culta. Segundo Burke:

¹⁴ Na gênese da modinha com características brasileiras, o padre mulato Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), brasileiro emigrado para Portugal, figura como uma referência fundamental. Sua atividade musical fez furor na corte portuguesa no final do séc. XVIII, existindo testemunhos de sua particular habilidade de cantar e tocar a viola. Publicou o livro *Viola de Lereño* em Lisboa, 1798, onde constam suas modinhas, infelizmente sem a notação musical das melodias e do acompanhamento – Cf. FIAMINGHI, 2001.

¹⁵ Forma ou gênero? Mais propriamente gênero, gênero de romances de salão em vernáculo, um tempo, e já agora, um dos gêneros da cantiga popular urbana... Porque de fato as modinhas imperiais tomaram muitas das formas da ária sete-otocentista. As possuímos em duas estrofes A – B; em duas estrofes e refrão A – B – C; em estrofe e refrão A – C; em duas estrofes e um stretto que faz as vezes de refrão A – B – D; e mesmo algumas eruditíssimas, vestindo o espartilho da Ária da Capo, como é o caso de *A concha e a virgem*, de José Amat e mais poucas. (ANDRADE, 1989: 345)

Dada a existência de grandes e pequenas tradições, por variadas que fossem, nos inícios da Europa moderna, era natural que existisse uma interação entre elas. A natureza dessa interação tem sido muito discutida. Swift descreveu as “opiniões como moda” “sempre descendo dos [padrões] de qualidade para o tipo médio, e daí para o vulgo, onde finalmente elas caem em desuso e desaparecem”.¹⁶ Os descobridores da cultura popular, como Herder e os Grimm, inverteram essa concepção julgando que a criatividade provinha de baixo, do povo. Os folcloristas na Alemanha do início do século XX, que discutiram essa questão de forma explícita e exaustiva, voltaram à concepção anterior. Sustentaram que a cultura das classes baixas (Unterschicht) era uma imitação fora de moda da cultura das classes altas (Oberschicht). Imagens e temas, canções e histórias gradualmente “rebaixavam”, como diziam, para a base da escala social.¹⁷ (BURKE, 1995, p.84)

Qual das teorias está certa? O debate se complicou com diferenças de definição, mas se continuarmos a usar os termos “cultura erudita” e “cultura popular” tal como foram definidos antes nesse capítulo, pode-se afirmar com segurança que existia um tráfego de mão dupla entre elas. Como disse Redfield, “a grande tradição e a pequena tradição por muito tempo se afetaram mutuamente e continuam a fazê-lo”¹⁸. (BURKE, 1995, p. 85)

O exemplo da modinha brasileira prova que esses papéis não eram necessariamente estáticos, ao contrário. A mobilidade desses possibilitou mais tarde, nas primeiras décadas do séc. XX, a gênese de gêneros musicais urbanos sólidos e profundamente férteis, como o choro e o samba-canção, o que Mário de Andrade chamou de nacionalização da modinha.

A medida que a modinha desaparece ou vive mais desatendida nos seresteiros, vai sendo porém substituída pelo samba-canção, que é realmente uma modinha nova, de caráter novo, mas canção lírica e solista, apenas com uma rítmica fixa de samba, em que porém a agógica já não é mais realmente coreográfica, mas de canção lírica. Ora, isso é uma evolução lógica, por assim dizer, fatal. A modinha-de-salão passada pra boca do povo popular adotou mesmo ritmos coreográficos, o da valsa e do chótis principalmente. Ora, estes eram sempre ritmos importados, não da criação imediata nacional. O samba-canção é a nacionalização da modinha”. (ANDRADE, 1989: 348)

¹⁶ SWIFT, J. - “An Argument against Abolishing Christianity in England”, em *Prose Works*, ed. H. Davis, 2, Oxford, 1939, p. 27.

¹⁷ J. MEIER, *Kunstlied und Volkslied in Deutschland*, Halle, 1906; H. NAUMANN, *Primitive Gemeinschaftskultur*, Iena, 1921.

¹⁸ R. REDFIELD, *Peasant Society and Culture*, p. 42, Chicago, 1956.

A música para rabeca escrita por Gramani apropria-se de elementos característicos contornos melódicos das modinhas, como grandes saltos de oitava e sétima na melodia principal (ver exemplo em anexo *Modinha a espera de uma letra*) que, como o próprio título da peça diz, é uma música concebida instrumentalmente, mas que aceita de bom grado ser cantada. O gosto por *appogiaturas* é outra característica das modinhas bastante utilizada por Gramani (*Carinhosa; Seresta*). A rabeca, com seu timbre melancólico, empresta uma atmosfera que se adapta perfeitamente ao espírito das modinhas, levantando a hipótese de que a viola de arame e posteriormente o violão, não teriam tido no passado, um reinado exclusivo no acompanhamento deste estilo de música vocal. Evidentemente, se nos fiarmos nos registros escritos que chegaram até nós, não há referências à utilização da rabeca em todo período que se estende das décadas finais do séc. XVIII e durante todo do XIX, no qual a modinha imperou como principal gênero que transitava entre o erudito e o popular. Por outro lado, se levarmos em conta que grande parte desta música não era anotada e tampouco havia a preocupação de registrar recomendações para sua execução, podemos ampliar o conceito de instrumentação relativo a esta época, através de um exercício de imaginação que seja guiado mais por aproximações sonoras do que por documentos musicológico.

2.3 A rabeca na visão do nacionalismo brasileiro – o olhar de Mário de Andrade

O Dicionário Musical Brasileiro de Mário de Andrade, que começou a ser escrito em 1929, embora fosse um projeto estimado pelo autor e com conceito musicológico avançado para a época, deixa transparecer nas entrelinhas a visão seletiva do pensador erudito com raízes fincadas no idealismo romântico. O verbete dedicado à rabeca revela uma pista neste sentido: restringe-se a apresentá-la como sinônimo de violino popular, o que simplifica a questão a ponto de desconsiderar as origens medievais do instrumento, anteriores, portanto, ao violino: “A rabeca é como chamam ao violino os homens do povo no Brasil. Nas classes cultas é voz que já não se escuta mais” (ANDRADE, 1989, p.423).

Mais adiante, quando se refere ao violino, confirma o caráter generalizante que coloca este instrumento como parâmetro para todos os outros similares: “... No segundo quarto do séc. XIX o violino, chamado até hoje pelo povo de rebeca, já estava vulgarizado nas camadas proletárias” (*Op. Cit.*, p. 563). É marcante também a despreocupação em apresentar outras nuances que caracterizam a rabeca, como aspectos técnicos de construção, afinação, timbre, função musical, o que permitiria ao leitor conceituá-la com uma vida independente do violino, mesmo que espelhada e fortemente semelhante a este em muitos aspectos.

A hegemonia cultural é uma importante questão a ser considerada nesta análise. Ao se levar em conta as premissas subentendidas pelos verbetes do Dicionário, ou seja, que o uso da rabeca tende a desaparecer diante do universalismo do violino, estabelece-se um conflito entre a constatação de Mário de Andrade e o que de fato está ocorrendo hoje com a revitalização do instrumento. Possibilidades inovadoras abriram-se diante da redescoberta da utilidade musical dos instrumentos históricos que viviam esquecidos nos museus, ou dos instrumentos tradicionais que se encontravam em vias de extinção, como é o caso da rabeca. Entre as mais importantes está a revitalização das práticas de *performance* musical e o que elas representam para uma interpretação dialética, com uma função claramente definida dentro da estética musical. O violino, por sua vez, seguiu uma tradição incorporada pelo nacionalismo musical brasileiro, tanto no domínio erudito quanto no popular, refletindo fortemente os ecos do romantismo, que representam e dão continuidade a uma tradição européia com “sabor” brasileiro.

Esta visão nacionalista, portanto, não encampou a utilização de instrumentos tradicionais como a rabeca. A constatação de sua existência, através de pesquisa de cunho puramente folclórico, não implicou necessariamente imiscuir-se com eles. Não recuperou uma voz nem um lugar para esses instrumentos além das coleções e dos museus.

Existem poucas referências à rabeca na obra de Mário de Andrade, além das já citadas contidas no Dicionário. Destas se destacam duas passagens significativas pela descrição detalhada e poética da prática musical que envolve a rabeca, especificamente o Bumba-meu-Boi. A confusão de terminologia utilizada por Andrade para denominar o instrumento, chamado às vezes pura e simplesmente de violino, é sintomática da pouca importância que o autor deu ao assunto, fato recorrente no seu Dicionário. A primeira citação, contida no prefácio de “Na pancada do ganzá” (obra incompleta sobre a música popular do nordeste, que começou a ser escrita em 1928 e foi editada postumamente como “Cocos” em 1984), exemplifica apropriadamente a questão. Ela se refere a um violinista praticante do Bumba-meu-boi, o que é um fato inusitado. Principalmente considerando que a região do ocorrido foi na zona da mata de Pernambuco, onde ainda hoje existe grande número de rabequeiros praticantes desse folguedo. A vívida descrição de Andrade desvela uma escuta direcionada por parâmetros técnicos da música de concerto – Mário de Andrade atuou muitos anos como crítico de música dos jornais paulistanos – e ao mesmo tempo, uma capacidade incomum de entrega e de síntese sobre arte popular:

Estou lembrando duma noite na zona da mata, em Pernambuco. Depois dum Bumba-meu-Boi de cinco horas, eu me aproximara dos instrumentistas pra tirar um naco de conversa. Um deles trazia um violino, feito por ele mesmo, duma sonoridade a um tempo tão esganiçada e mansa que nem sei! E o violinista era compositor também. Compositor...descritivo! Não vê que compunha baianos e varsas, feito os outros! Compunha peças características, descrevendo a vida de engenho e sertão. E tocou pra mim escutar uma espécie de monstrengo sublime, que intitulara “A Boiada”. Às vezes parava a execução pra me contar o que estava se passando...no violino. Eram os bois saindo no campo; eram os vaqueiros ajuntando o “comboio”; era o trote miudinho no estradão; o estouro; o aboio de vaqueiro dominando os bichos assustados...Está claro que a peça era horrível de pobreza, má execução, ingenuidade. Mas assim mesmo tinha frases aproveitáveis e invenções descritivas engenhosas. E principalmente comovia. Quando se tem o coração bem nascido, capaz de encarar com seriedade os “abusos” do

povo, uma coisa dessas comove muito e a gente não esquece mais. Do fundo das imperfeições de tudo quanto o povo faz, vem uma força, uma necessidade que, em arte, equivale ao que é fé em religião. (ANDRADE, 1984, p. 388-89).

A segunda citação, contida em “Danças dramáticas do Brasil, 3º tomo”, descreve um dos informantes, o rabequeiro Vilemão Trindade, que Mário ouviu no Rio Grande do Norte no engenho de Bom-Jardim em 1929. Ela é rica em detalhes sobre a prática musical específica da rabeca:

Mulato escuro. Homem feito. Rabequista e cordeonista de profissão. Tocador de bailaricos, tocador de “Boi”, ignorante de música teórica, intuição excelente, reproduzindo imediatamente no instrumento dele o que a gente cantava ou executava no piano. Ouvido excelente. Temperamento barroco, enfeitador das melodias na rabeca. Alguma incerteza de execução que se tornava freqüentemente fantasista. Coisa proveniente da própria musicalidade improvisatória do rabequista e não de insuficiência. E por humildade e tímido, só depois de certo trabalho se acamaradou mais comigo. Assim mesmo não dizia nunca que estava errado. Se limitava a tocar de novo o documento pra que eu mesmo descobrisse os meus enganos. Muito paciente. As peças dele foram tomadas com bastante dificuldade. Vilemão as variava em extremo nos enfeites e era de ritmo bastante divagativo embora bem batido nas danças. Quero dizer que nas peças coreográficas acentuava bem metrônicamente os tempos fortes. Nas outras peças, pelo fato mesmo de estar sempre acompanhando cantores, duplicando no instrumento o canto alheio, não tinha ritmo próprio, acostumado a servilmente seguir os outros. Isso lhe dava na execução solista dessas melodias aquela hesitação de expectativa do acompanhador à primeira vista. Mas com as reservas relativas a tudo isso, anotei com o máximo de fidelidade possível as melodias que Vilemão tocava, em repetições numerosíssimas. (ANDRADE, 1959, p. 11)

Contrariamente à primeira descrição, aqui Andrade não apenas nomeia o instrumento, mas vai além, traçando indiretamente um perfil da função musical da rabeca no “Bumba-meu-Boi”: acompanhamento das melodias cantadas em uníssono “duplicando no instrumento o canto alheio”; marcação rítmica nas danças; improvisação melódica – “enfeitador das melodias na rabeca”. Esta descrição faz parte da “*Psicologia*

dos Cantadores”, que consta como anexo das coletas musicais feitas por Mário e reproduzidas pela organizadora de “*Danças dramáticas*”, Oneyda Alvarenga.

O que chama a atenção por sua contradição, porém, é a completa ausência de referências técnicas sobre a rabeca de Vilemão: número de cordas; afinação; maneira de segurar e tocar o instrumento; utilização do arco; cordas duplas; etc. Ao mesmo tempo em que Mário se preocupou em registrar com acuidade as melodias - “anotei com o máximo de fidelidade possível as melodias que Vilemão tocava” (id. p. 11) - valendo-se para isso de múltiplos meios, como o perfil psicológico e precisão de execução do informante, não se preocupou em anotar nenhum dado sobre o instrumento que estava sendo utilizado. Evidencia-se deste modo, que não são considerados importantes outros fatores determinantes na performance musical além da altura e do ritmo. O timbre, a articulação, as afinações particulares de cada instrumento de corda, que caracterizam sua sonoridade através da ressonância em maior ou menor grau das cordas soltas (como, por exemplo, nas diversas afinações das violas-caipiras - “cebolão”, “rio-abaixo”, etc.) são deixados de lado, como se, a princípio, aquela música tivesse vida própria, independente da sintaxe intrínseca de cada instrumento. (ver adiante as colocações de Kerman sobre a *sintaxe interpretativa*). A prioridade recai sobre o registro das alturas e durações, dentro das capacidades limitadas do que pode ser anotado na partitura, partindo do pressuposto de ser o registro escrito o principal meio para transmissão de um legado musical. Em outras palavras, a supremacia da escritura sobre a oralidade, numa via oposta àquela que a *musicologia aplicada*¹⁹ utilizou para revelar novos caminhos de interpretação de textos musicais antigos.

Esta corrente de interpretação musical valorizou também o caráter improvisatório presente em muitos estilos musicais anteriores ao séc. XVIII. Para isso, valeu-se da referência a essa prática existente nos tratados musicais históricos, que registraram inúmeros exemplos de formas usuais de ornamentação de acordo com cada estilo, época e instrumento. Através da anotação das práticas de ornamentação, como nas sonatas Op. 5

¹⁹ **Musicologia aplicada** – Termo citado por Joseph Kerman no capítulo *O movimento da performance histórica* (1987), adotado nesta tese para designar o movimento musical que uniu *praxis* e *theoria* na performance de música anterior ao séc. XIX. Kerman credits este termo a Denis Stevens que ‘destilou a experiência de sua carreira no livro intitulado *‘Musicology: A Practical Guide* (1980). O âmago e a maior parte do livro consiste numa extensa seção, “*Musicologia Aplicada*”, introduzida pelo capítulo “*A Presença da Música Antiga*”. (KERMAN, 1987, p. 255)

de A. Corelli ou nos madrigais renascentistas ornamentados (p. ex. Virgiliano, Brunelli, Dallacasa, Bassano) e compilados por diversos autores, os intérpretes modernos puderam traçar um caminho de reencontro com estas práticas e incorporá-las à performance musical contemporânea.

Este não foi o caminho escolhido por Mário de Andrade. Ele descreveu o rabequeiro Vilemão como um exímio improvisador o que nos leva a supor que essa prática foi um recurso expressivo fundamental para um músico bem dotado como ele, que incorporou o repertório de uma determinada região. Uma vez que sabemos através da descrição de Mário que havia variantes nas melodias, seria fundamental a anotação destas para o melhor entendimento do estilo de improvisação utilizado, da mesma maneira que aprendemos através das variantes existentes nos tratados antigos, quais eram as possibilidades de ornamentação e o grau de improvisação e virtuosismo desejado para uma determinada música.

CAPÍTULO 3
O ADVOGADO DO DIABO:
ADORNO E A PERFORMANCE DA MÚSICA HISTÓRICA

3.1 Em defesa do texto contra o contexto

Em 1951 Theodor Adorno escreve “Em defesa de Bach contra seus admiradores”, um ensaio onde defende, com veemência, uma postura subjetiva do intérprete em oposição a uma interpretação histórica e objetiva, a qual qualifica como “purista” e “sob a influência nefasta do historicismo” (ADORNO, 1998, p. 140). Nesse artigo, refuta enfaticamente o conceito de autenticidade que, segundo sua visão, é aceito passivamente pelos “puristas” como mais uma regra intransigente de interpretação, neste caso referente à música de Bach:

O historicismo suscita um interesse fanático que não mais diz respeito à própria obra. Às vezes é impossível não suspeitar que os admiradores atuais de Bach se preocupam unicamente em evitar uma dinâmica não-autêntica, modificações dos “tempi”, e grandes corais e orquestras, como se estivessem esperando com uma raiva potencial por qualquer apelo humano que se manifestasse nas execuções. (ADORNO, 1998, p. 140)

... a dimensão timbrística da música praticamente não era conhecida no tempo de Bach, ou pelo menos não era empregada como um meio de composição; os compositores não faziam uma distinção rigorosa entre os diferentes tipos de instrumentos de teclado e o órgão, e deixavam em larga medida que a escolha do instrumento adequado coubesse ao gosto de cada intérprete. Mesmo que Bach tivesse ficado realmente satisfeito com os órgãos e cêmbalos [cravos] de sua época, e também com os pobres coros e orquestras de que dispunha, isto ainda não seria suficiente para afirmar que estes fazem justiça à essência de sua música. (ADORNO, 1998, p. 141)

O que se percebe nas entrelinhas do que Adorno nomeia como “dimensão timbrística” e “pobres coros e orquestras” insuficientes para fazer “justiça à essência de sua música” é a não observação de que Bach, apesar de “se encontrar a uma distância astronômica do nível geral da produção de sua época” (ADORNO, 1998, p. 143), seguia ainda os preceitos de uma música retoricamente regrada. A partitura musical neste caso não pretendia indicar todas as possibilidades para o intérprete que, conhecendo as práticas retóricas daquele discurso, determinava suas escolhas de acordo com o afeto musical pretendido. A ornamentação e as diminuições melódicas, elementos constituintes e fundamentais para a eloquência do discurso, eram também deixadas em aberto na

partitura, como de resto a realização harmônica do baixo cifrado, em grande parte improvisada. A articulação, que em todos os tratados barrocos não era considerada um acessório, mas um elemento essencial para a plena realização do discurso barroco, também não era anotada, esperando-se que sua execução surgisse da fantasia interpretativa, guiada pelo exercício das regras retóricas e pela prática musical.

Todos esses elementos, justamente os que constituem a essência da interpretação histórica, não são mencionados ao longo da sólida crítica de Adorno. Isto desloca a questão da “escolha do instrumento ao gosto do intérprete” (id. p.141) para outra esfera que não o conceito de desconhecimento da dimensão timbrística ou a sua não-utilização como meio de composição. O que Adorno deixa de considerar é que o discurso retoricamente regrado atua em todos os níveis da obra, desde a concepção pelo compositor até a recepção pelo ouvinte, passando pelo intérprete que atua não somente dirigido pela notação musical registrada pela partitura, mas principalmente pelo conhecimento da linguagem retórica musical. Este processo, como tão bem nos mostrou N. Harnoncourt (1990), era naturalmente transmitido na relação direta entre mestre/aprendiz, rompida com a instauração de uma nova ordem pela Revolução Francesa, representada no ensino de música pela instituição do Conservatório.

Ao considerar irrelevantes as práticas interpretativas históricas, Adorno coloca em primeiro plano uma interpretação baseada na escritura musical absoluta, em detrimento de uma interpretação que incorpore fatores empíricos como a sonoridade e a ornamentação (improvisação). Reflete uma visão estética musical que menospreza a música não anotada, e que forma seus conceitos exclusivamente a partir de uma pequena parte da produção musical - a registrada em partitura - esquecendo-se que, mesmo na música que chegou até nós através do registro escrito, há muitos rastros da tradição oral.

Mesmo em terrenos menos etéreos que na arte dos sons, como na poesia barroca, por exemplo, fortemente construída sobre os pilares do engenho e da hiperdeterminação da agudeza, existe hoje a necessidade de se considerar a oralidade como mentor do texto escrito, e não este como a fonte máxima de conhecimento para interpretação, como sugere Adorno. Trata-se de não acreditar no texto que chegou até nós como sendo o portador de uma verdade que, em última instância, não pode ser contida pela escrita. Despir o texto antigo de conceitos inexistentes em sua época e enxergá-lo a partir da

perspectiva que o enfoca do passado ao presente, é o que a crítica literária contemporânea pode oferecer de subsídio teórico à interpretação de textos musicais antigos. Neste sentido, é esclarecedor o comentário de J. A. Hansen acerca da poesia de Gregório de Matos e sobre a memória e a teatralidade dos textos no séc. XVI, na Bahia:

Hoje, têm-se textos compilados no século XVIII sem indicação dos critérios que presidiram à sua coleta. Como se escreveu, não se sabe se foram colhidos da circulação oral anônima ou se transcritos das legendárias “folhas avulsas” que se diz terem corrido na Bahia em fins do século XVII. Supondo-se por instantes a unicidade da sua autoria, quais poemas foram escritos ou oralizados no momento de sua produção? Se escritos, mimetizariam padrões orais, como o dos diálogos dramáticos de muitos deles, e o fariam regrados somente por critérios do decoro interno? Se oralizados, também mimetizariam padrões da escrita, regrados por modelos mnemônicos, por exemplo? (HANSEN, 2004, p. 62)

O medievalista Paul ZUMTHOR (1993) destaca a importância de se considerar a teatralidade do texto como forma de superação do fosso que nos separa da compreensão dos textos antigos. Se considerarmos que a música de Bach, antes de ser fruída e redescoberta em pleno romantismo e aceita a partir de então como “grande música” digna de ser ouvida nas salas de concerto, caiu no esquecimento por quase um século, tendo sido descartada como arcaica e demasiadamente pesada para os gostos musicais vigentes, poderemos imaginar que a teatralidade do texto a que Zumthor se refere não concerne somente à longínqua música medieval, mas pode também ser um elemento relevante para a interpretação da música barroca, especialmente a de Bach, em grande parte escrita para uma função, seja ela religiosa ou profana, que previa ela própria, um aparato retórico específico. Apesar de Zumthor ter como foco a poesia medieval, onde a linha divisória entre poesia e música é praticamente inexistente, pode-se por analogia tomar suas reflexões como válidas para outras épocas e para *performance* musical em geral, no que concerne à impossibilidade de encarar a escrita, como o único elemento capaz de direcionar a interpretação. Segundo Zumthor:

Até hoje, nunca se tentou mesmo interpretar a oralidade da poesia medieval. Contentou-se em observar sua existência. Pois, exatamente como um esqueleto fóssil, uma vez reconhecido, deve ser separado do meio tardo no qual a existência dos manuscritos lhe permitiu subsistir:

foi nesse meio que se constituiu o preconceito que fez da escritura a forma dominante – hegemônica – da linguagem. Os métodos elaborados sob a influência desse preconceito (de fato, toda a filologia do século XIX, e em parte a do nosso) não somente levam pouco em conta seus limites de validade, mas têm dificuldade para determinar, na profundidade cronológica, a distância justa de onde considerar seu objeto. Até hoje, pesquisas e reflexões sobre a oralidade das canções de gesta (tomo esse exemplo) têm tido por efeito abalar um pouco as seguranças, amenizar o alcance de vários termos e difundir pequeno número de dúvidas comuns. Elas não nos trouxeram nenhuma certeza. Mas, justamente, a questão não é a certeza. É nosso modo de percepção e, mais ainda, nossa vontade de abertura, implicando a integração de um tipo de imaginação crítica na leitura de nossos velhos textos. (ZUMTHOR, 1993, p. 17-18)

Em via oposta, Adorno crítica as *performances* que procuravam mudar o padrão de interpretação da música barroca, ainda no pós-guerra moldado segundo o modelo romântico de orquestra, dimensionada a partir do parâmetro de uma potente massa sonora adequada à acústica dos grandes teatros. Tais *performances* da música orquestral de Bach com orquestra reduzida e cópias de instrumentos do período, certamente revelaram uma sonoridade muito diversa daquela a que Adorno estava acostumado. O apelo musicológico da revelação sonora do passado, através das indicações contidas nos tratados musicais barrocos, a novidade e a curiosidade despertada pelo uso de instrumentos resgatados das coleções de museus, não foi suficientemente convincente a ponto de mudar sua opinião. Ao contrário, em sua crítica, ele não deixa dúvidas quanto à sua descrença na utilidade do conhecimento histórico para revelar uma *performance* artisticamente satisfatória:

Pouco importa quais tenham sido as condições de execução na Igreja de São Tomás; uma apresentação da Paixão segundo São Mateus com relativamente poucos meios técnicos apresenta-se para os ouvintes de hoje como um ensaio ao qual compareceram apenas alguns músicos, e adquire ao mesmo tempo um aspecto didático e pedante. Além disso, uma performance como esta entra em conflito com a própria essência da música de Bach. A dinâmica objetivamente incrustada em sua obra merece uma única interpretação, aquela que a realiza. (ADORNO, 1998, p.142)

...existe a possibilidade de que não seja mais possível por muito tempo silenciar a contradição entre a substância composicional de Bach e os meios de sua realização sonora, tanto os de sua época quanto os reunidos hoje sob a tradição. À luz dessa possibilidade abre-se um novo horizonte para a tão evocada “abstração” sonora da Oferenda musical e

da Arte da fuga, as obras que apresentariam a maior abertura para a escolha dos instrumentos. É possível que nelas já estivesse plenamente realizada a contradição entre música e material sonoro, como ocorre na inadequação do som do órgão em relação à estrutura minuciosamente articulada da obra de Bach. Neste caso, Bach teria prescindido do som, e suas obras mais maduras ainda estariam aguardando por um som que estivesse à sua altura. (ADORNO, 1998, p. 144).

Apesar de ninguém poder afirmar “como” era a *performance* musical daquela época, e não ser essa a pretensão de nenhum músico sério que se orienta pela chamada “interpretação histórica”, muitas portas se abriram a partir das chaves fornecidas pelos documentos históricos. Um ponto desconsiderado por Adorno e que determinou a superação do impasse historicista, foi a capacidade dos músicos ligados à *musicologia aplicada* de unir teoria e prática, desenvolvendo-se no domínio das técnicas de execução e no desmanche das limitações impostas por instrumentos há muito tempo em desuso, dos quais a transmissão de conhecimentos para sua perfeita execução havia sido irremediavelmente interrompida. Esta questão é crucial para o entendimento do descompasso entre o que Adorno defendia e o que acontece hoje no panorama musical: enquanto ele não acreditava na capacidade musical intrínseca dos instrumentos históricos, encontrando nestes somente as limitações de uso em comparação com os instrumentos “modernos”, os músicos que se dedicaram profissionalmente à recuperação dos instrumentos históricos entenderam as particularidades e potencialidades musicais destes. Souberam colocar a *praxis* acima do *logos* e subtrair de suas práticas interpretativas o idealismo romântico que impregnava o meio musical da primeira metade do séc. XX, mesmo em um ambiente eminentemente progressista do qual o pensamento de Adorno era insigne representante.

Por outro lado, sua preocupação em ressaltar a importância de uma interpretação viva, pulsante, não atrelada a alguma verdade fora da própria obra, mas decorrente da riqueza do discurso sonoro, aproxima-se dos ideais de uma música eloqüente, articulada e retoricamente regrada:

No tempo de Bach, a arte da composição era, mais do que em qualquer período posterior, uma arte de transições infinitesimais. A execução deve tornar evidente toda a riqueza do decurso musical, em cuja integração se baseia realmente sua força, em vez de contrapor a este todo pleno de sentido uma multiplicidade monótona, ou a aparência

nula de uma unidade que ignora a multiplicidade que deveria dominar.
(ADORNO, 1998, p. 143)

Percebe-se que, quando Adorno se desvia do ataque direto aos “puristas” e discorre sobre interpretação musical em geral, seus pensamentos não divergem substancialmente dos defendidos pelos adeptos da musicologia histórica. Afinal, estes também se propõe *tornar evidente toda a riqueza do decurso* (o decorrer no tempo do discurso) *musical*. Pode-se suspeitar que a reação negativa de Adorno deve-se ao fato da inexistência, àquela altura, de intérpretes verdadeiramente capazes de transformar informações históricas em música viva e interpretações musicalmente convincentes. Esta questão é importante para compreender a razão pela qual Adorno filiou-se a uma musicologia estruturalista, e não anteviu as possibilidades criativas que, aqueles a quem ele taxou de “puristas”, fizeram emergir a partir do desafio de percorrer, com os poucos meios disponíveis, a distância entre o texto musical histórico e a sua interpretação contemporânea.

A recusa em traçar o caminho de volta até a criação da obra, incluindo aí o contexto sócio-cultural além do puramente estético, reflete-se de várias maneiras ao longo de todo o texto de Adorno: a escolha como modelo obras canônicas, cujo exemplo máximo é a obra de Bach, e, dentre estas, as mais “abstratas”, como os prelúdios e fugas do Cravo Bem-Temperado, Paixão Segundo São Mateus, Oferenda Musical e a Arte da Fuga. Deixa de lado, conseqüentemente, aquelas ligadas à música funcional, como as cantatas e música instrumental. A crença em um processo de aprimoramento dos instrumentos musicais que contrapõe o antigo ao moderno, o simples ao complexo, explicitando uma noção desenvolvimentista na arte, como se os artesãos contemporâneos de Bach não estivessem à altura da sua genialidade musical, levando-os a construir instrumentos menos “expressivos” e, portanto, piores que os modernos. Para aceitar esta hipótese, seria necessário desconhecer a própria história desses instrumentos, muitos dos quais, como o violino e o cravo, atingiram o auge do refinamento e da maestria em luteria no período barroco; o descrédito às recomendações interpretativas dos contemporâneos de Bach, como se não houvesse uma prática musical relevante solidamente estabelecida, digna de crédito e possível de fazer chegar seus conhecimentos

até nós por meio dos numerosos tratados de interpretação musical do séc. XVIII (J. Quantz; F. Geminiani; C. Ph. E. Bach, para citar alguns).

Deste modo, a partir da recusa em ir até ao ponto histórico que engendrou a criação, confinada em alguma mente privilegiada, anotada em estado de música pura como um código abstrato, auto-significante, que não espelha na partitura as marcas de seu tempo, e do empréstimo desta apenas como um registro insuficiente de algo pulsante e vivo, não resta outra alternativa a Adorno a não ser dissecar estruturalmente a obra para melhor compreendê-la e interpretá-la.

A medida que avançamos na reflexão sobre o texto de Adorno, paralelamente observando os caminhos seguidos pela musicologia e pela interpretação histórica nas décadas subseqüentes, constatamos o quanto Adorno permaneceu distante de uma linha de interpretação ligada à fenomenologia, afinando suas posições sobre interpretação com as de Heinrich Schenker e que fundamentam também as posições de musicólogos contemporâneos como Charles Rosen. Schenker, que publicou *Neue musikalische Theorien und Phantasien* em 1935, é referência para análise musical baseada nas progressões harmônicas e nas grandes linhas formais, especialmente a forma sonata. Seguindo os preceitos da hermenêutica romântica, sustenta que a música anotada na partitura é a maior, se não a única, fonte para a interpretação. Joseph Kerman expõe a visão estruturalista de Schenker, citando este, da seguinte forma:

As direções para a performance são fundamentalmente supérfluas, uma vez que a própria composição expressa tudo o que é necessário... A performance deve vir do interior da obra; a obra deve respirar pelos seus próprios pulmões – pelas progressões lineares, tons vizinhos, tons cromáticos, modulações... Sobre essas coisas, naturalmente, não podem existir interpretações [Auffassungen] diferentes. (KERMAN, 1987, p. 279)

Charles Rosen, como Adorno, um crítico “*que se opôs fortemente à posição histórica, com argumentos que são essencialmente os dos analistas*” (KERMAN, 1987: 303), mostra mais flexibilidade quanto à função do intérprete, mas o seu olhar para o passado, procura ainda manter claramente uma hierarquia, onde o detentor do conhecimento está no presente e não deve percorrer inutilmente a distância que o separa da criação em seu momento histórico:

O ato de compor é o ato de fixar aqueles limites dentro dos quais o intérprete pode mover-se livremente. Mas a liberdade do intérprete é – ou deve ser – limitada de outro modo. Os limites que o compositor fixa pertencem a um sistema que em muitos aspectos é semelhante ao de uma língua: tem uma ordem, uma sintaxe e um significado. O intérprete revela esse significado, torna-o não só mais claro, mas quase palpável. E não há razão para supor que o compositor e seus contemporâneos saibam sempre com certeza absoluta qual a melhor maneira de tornar o ouvinte consciente desse significado. (ROSEN apud KERMAN, 1987, p. 304)

Kerman ressalta, com propriedade, outro aspecto que Rosen deixa de focalizar com a devida atenção, e que é notadamente acentuado na crítica de Adorno aos “instrumentos originais”, que é a função do instrumento como portador ele mesmo de uma *sintaxe interpretativa*:

Hoje estamos melhor informados, parece estar dizendo Rosen, graças às nossas modernas técnicas de análise da ordem, sintaxe e estrutura musicais. Talvez sim, talvez não. Mas, em todo caso, que razão existe para acreditar que o nosso músico moderno, usando o instrumento errado, sabe mais que um outro músico moderno usando o correto? (KERMAN, 1987, p. 304)

A polêmica que aparece como pano de fundo desta questão é a utilização do piano moderno - Rosen é reconhecidamente um grande pianista - para interpretar a música escrita para o “piano de Mozart”, ou pianoforte, e principalmente o cravo. Kerman utiliza um exemplo muito pertinente, que provavelmente não era do conhecimento de Adorno, envolvendo uma das possibilidades de variação de dinâmica no cravo, um instrumento, a princípio, incapaz de realizar tais variações:

Para acentuar um acorde na música barroca, mais volume ou menos volume não eram opções franqueadas aos cravistas. Por outro lado, eles tinham outros meios à sua disposição, como a ornamentação, que desde então atrofiou. (KERMAN, 1987: 284)

3.2 Hindemith e a restauração dos valores antigos

Theodor Adorno, à parte ter sido um dos filósofos mais influentes do séc. XX, pertencente à escola de Frankfurt – grupo de filósofos ligados ao Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, que incluía, além dele, Walter Benjamin, Max Horkheimer e Jürgen Habermas - teve uma sólida formação musical. Suas teorias são, portanto, tecidas a partir de um conhecimento profundo da matéria musical e representam também o espírito da época em que foram engendradas, revelando a constante tensão entre cultura do novo e a cultura da restauração. Entre 1925 e 1928 Adorno viveu em Viena, onde estudou “*com o compositor socialista Alban Berg que o influenciou musicalmente e politicamente*” (HARKER, 2005: 2), tendo freqüentado o seleto círculo em torno de Schoenberg, compositor determinante para os caminhos da música contemporânea no século XX. Esta filiação musical é importante para se compreender a associação sempre feita por Adorno do movimento de redescoberta dos instrumentos históricos às forças restauradoras de caráter conservador, opostas, portanto, ao conceito da Arte como invenção, defendido pelo núcleo da Escola Vienense. John Butt ressalta que, mesmo para aqueles que discordam de Adorno quanto às suas posições refratárias aos instrumentos históricos, seu ponto de vista é importante para suplantar a tendência inerente a esse movimento de uma filiação pura e simplesmente no campo da “cultura do restauro”:

Qualquer que seja o ponto de vista sobre Adorno hoje, deve-se considerar que ele levanta algumas questões importantes que os adeptos da interpretação historicamente informada freqüentemente deixam escapar. Ele vê o incipiente movimento de volta aos instrumentos antigos e das práticas de performance historicamente orientadas como uma tendência restauradora e como parte maior de uma enfermidade cultural: revela o despertar da despersonalização das forças pela indústria cultural e pelo capitalismo tardio. Ao contrário de preparar uma forma de resistência para a sociedade contemporânea, como foi feito pelo crescente isolamento, introspecção e complexidade da Segunda Escola de Viena (A esperança sempre pessimista de Adorno para o futuro da cultura musical), a cultura da restauração é suportada pela objetividade sem esforço, que nem ao menos percebe o

desafio da subjetividade colocado pela grande arte moderna. (BUTT, 2002, p. 5)²⁰

O que lhe escapou justamente nessa abordagem, foi o potencial fenomenológico desse movimento, baseado não na inovação do texto musical propriamente dito, mas no ato da performance em si mesma, que também pode ser visto como uma reação ao conservadorismo dos padrões interpretativos em voga na década de 50²¹, e uma válvula de escape para a cultura monolítica dos museus, que necessita sempre eleger o seu rol de obras primas de referência²². Alguns dos mais proeminentes intérpretes que acabaram se tornando ícones do movimento de Música Antiga, como o flautista Franz Brüggen, foram músicos atuantes também no âmbito da música contemporânea, tendo operado uma importante atuação nessa área, como atestam as inúmeras peças de autores contemporâneos dedicadas a ele. Não tiveram, portanto, nenhuma intenção restaurativa e historicista ao se debruçarem sobre o vasto repertório anterior ao classicismo.

A associação do movimento de interpretação de música histórica como uma das vertentes da música contemporânea, entendendo-a aqui de uma maneira ampliada, que extrapola os limites de uma técnica musical específica, e que opera em sintonia com as várias tendências de criação e performance musical que surgiram a partir da década de 60, é ressaltada por vários autores (BUTT, HARNONCOURT, KIVY), destruindo o discurso dualista que opõe o velho ao novo. Butt expõe uma visão mais facetada da questão, tratando de outros aspectos que envolvem o debate do retorno à música antiga,

²⁰Tradução de: “Whatever we might think of Adorno’s views today, he does raise some important questions that proponents of HIP frequently miss. He sees the fledgling movement to restore older instruments and performance practices as part of a wider cultural malaise in the wake of the depersonalising forces of industrialism and late capitalism. Instead of setting up a form of resistance to contemporary society, as was done by the increasing isolation, introspection and complexity of the Second Viennese School (Adorno’s ever-pessimistic hope for the future of musical culture) the culture of restoration resorts to a facile objectivity that does not even notice the subjective challenge posed by great modern art”. (Tradução do Autor)

²¹ Sobre este tema ver BUTT, John “Historical performance at the crossroads of modernism and postmodernism” p. 125-165 in *Playing with History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

²² Lydia GOEHR aborda especificamente este tema em “*The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*” Clarendon, Oxford, 1992. Mostra nesta obra, como a narrativa da história da música ocidental foi construída sobre a idéia de obras-primas, obras canônicas e compositores de referência, evidenciando o quanto foi tardia a aparição do conceito de obra na música e como se constituiu o ‘museu imaginário’ da música ocidental.

como por exemplo, sua ligação com a contra-cultura, que trouxe como consequência a democratização do fazer musical. Esta face foi possibilitada por novas configurações de grupos musicais diversos, que não estavam mais sujeitos à rígida hierarquia que rege as orquestras profissionais. Esta é uma questão longa e interessantíssima, mas que foge às premissas deste trabalho:

Encontra-se com facilidade figuras ligadas à contra-cultura na música antiga... que a enxergam como espaço privilegiado para democratização do fazer musical, liberto da hierarquia industrial da cultura de orquestras modernas. Shelemay descreve um grupo americano que combina performance musical com yoga, meditação e socialização em geral; seu repertório abrange desde o Medieval e da Renascença até música folclórica americana e da Provença mediterrânea. (“Towards an Ethnomusicology of the Early Music Movement”, p. 19-20). (BUTT, 2002: 211).

Butt ressalta que, mesmo entre os pioneiros desse movimento, havia a consciência de que suas ações extrapolavam a dicotomia do antigo *versus* novo e, por conseguinte, da restauração *versus* invenção. Neste caso, são elucidativas suas colocações acerca do que disse Harnoncourt a esse respeito:

O caso de Harnoncourt é sintomático da associação do movimento de interpretação historicamente informado com o modernismo. De fato, Harnoncourt foi um dos primeiros a sugerir que sua reconstrução histórica representava uma aventura “moderna” e não simplesmente um retorno direto ao passado. (BUTT, 2002, p. 4)²³

Não podemos *a priori* considerar esta nova interpretação como um retorno a algo que se passou há muito, mas como uma tentativa de realizar esta grande música antiga a partir de seu amálgama com a sonoridade clássico/sinfônica e, por meio das transparências e características na seleção de instrumentos antigos, e de encontrar uma verdadeira interpretação moderna. (Nota escrita por Harnoncourt no primeiro volume da gravação

²³ “Harnoncourt’s case is symptomatic of the association of HIP with a particular strand of modernism. Indeed Harnoncourt was one of the first to suggest that his historical reconstructions represented a ‘modern’ adventure and not simply a direct return to the past.” (Tradução do Autor)

completa das cantatas de Bach, vol. I, Teldec, SKW, 1971 apud. BUTT, 2002)²⁴

As colocações de Harnoncourt são mais precisamente contextualizadas quando entendemos o momento em que foram formuladas, sob o peso de críticas como as de Adorno. Estas críticas carregavam uma carga de autoridade considerável, resumindo um embate que levantava ainda conexões culturais específicas alemãs ligadas à recente história da II Guerra, conforme veremos mais adiante.

Por outro lado, a leitura de Adorno deve ser feita tendo como referência sua constante alusão à decadência estética da arte e suas ligações com o poder de cooptação da indústria cultural, estabelecendo um liame direto destas com a cultura da restauração. Neste plano, tanto o culto quanto o iletrado estariam remando no mesmo barco, em referência à surdez dos remadores de Ulisses ao Canto da Sereia²⁵, metáfora sublinhada por Fredric Jameson da seguinte maneira:

A confortante obscuridade das grandes salas de cinema torna-se então o lugar de descanso após o expediente dos remadores de Ulisses, que não prestam mais atenção às imagens hipnóticas da tela do que prestaram ao canto das sereias. Mas, e se prestassem atenção? Nesta altura, a posição negativa ou privativa de Adorno – não-arte, a qualidade das pessoas radicalmente incapazes de ter experiências estéticas – se divide em duas, à medida que ela começa a ingressar na história real; e com essa bifurcação em suas figuras, a notória concepção da indústria cultural começa a

²⁴ “We do not in the least regard this new interpretation as a return to something that has long since passed, but as an attempt at releasing this great old music from its historical amalgamation with the classical-symphonic sound and, by means of the transparent and characteristic selection of old instruments, at finding a truly modern interpretation.” (Harnoncourt’s sleeve-note to the first volume in the recording of the complete Bach cantatas, *Das Kantatenwerk*, vol. I, Teldec, SKW, 1971) – Tradução do autor

²⁵ **O Canto das Sereias** - Jeanne Marie Gagnebin resume o episódio da *Odisséia*: “Advertido por Circe que nenhum navegante resiste aos encantos do canto das sereias, Ulisses trama um ardil que lhe permite escutar o canto e, no entanto, resistir a ele, isto é não se jogar no mar para alcançar as belas sereias e ser, finalmente, devorado por elas – pois, sucumbir à sedução das sereias acarreta, segundo a tradição, a morte. Ulisses se deixa, então, atar por laços estreitos ao mastro do seu navio, não pode mais se mexer, enquanto seus companheiros, cada um com os ouvidos tapados por cera, remam vigorosamente, passam próximos da região encantada, mas não ouvem nada, nem o encanto do canto, nem as súplicas de Ulisses para ser libertado. Prosseguem, então, são e salvos, longe dos encantos e dos perigos. Ulisses seria assim, segundo a *Odisséia*, o primeiro mortal que consegue ouvir o canto das sereias e escapar vivo”. (GAGNBIN, 2006: 32-33)

emergir. Pois, ao lado dos que não possuem concepção da experiência artística é preciso reservar um lugar para os que pensam que eles possuem, e uma caracterização e uma análise da arte “ersatz” (substituta, artificial) precisa agora ser concebida para todos esses espectadores e ouvintes, os quais, acreditando-se engajados em experiência cultural, continuam sem saber que estavam destituídos dela. (JAMESON, 1997, p. 181).

A análise de Gagnebin é feita a partir da interpretação deste episódio da *Odisséia* contido na *Dialética do Esclarecimento*²⁶, ensaio escrito em conjunto por Adorno e Horkheimer em 1947. Nesta interpretação, Gagnebin destaca que Adorno e Horkheimer insistem enfaticamente:

...no preço que o sujeito racional deve pagar para se constituir, na sua autonomia, e poder se manter vivo. Esse preço é alto: não é nada menos que a própria plasticidade da vida, seu lado lúdico, seu lado de êxtase e de gozo; a vida se autoconserva renunciando à sua vivacidade mais viva e mais preciosa – daí a infinita tristeza do burguês adulto bem sucedido (GAGNEBIN, 2006, p. 34)

Paralelamente, no entanto, o pessimismo de Adorno encontra acolhida em Harnoncourt, no sentido da descrença deste na capacidade da sociedade em entender a música como um fenômeno estético, não vinculado, no caso de Adorno, ao fetichismo inerente à transformação da música em *commodity* gerida pela indústria cultural²⁷, ou no

²⁶ (GAGNEBIN, 2006: 33-34) in “*Homero e a ‘Dialética do Esclarecimento’*”: “O que ele escuta não tem conseqüências para ele, a única coisa que consegue fazer é acenar com a cabeça para que o desatem; mas é tarde demais, os companheiros – que nada escutam – só sabem do perigo da canção, não de sua beleza – e o deixam no mastro para salvar a ele e a si mesmos. Eles reproduzem a vida do opressor juntamente com a própria vida, e aquele não consegue mais escapar a seu papel social. Os laços com que irrevogavelmente se atou à práxis mantêm ao mesmo tempo as Sereias afastadas da práxis: sua sedução transforma-se, neutralizada num mero objeto da contemplação, em arte. Amarrado, Ulisses assiste a um concerto, a escutar imóvel como os futuros freqüentadores de concertos, e seu brado de libertação cheio de entusiasmo já ecoa como um aplauso. Assim a fruição artística e o trabalho manual já se separam na despedida do mundo pré-histórico. A epopéia já contém a teoria correta. O patrimônio cultural está em exata correlação com o trabalho comandado, e ambos se baseiam na inescapável compulsão à dominação social da natureza”.

²⁷ **Indústria Cultural** foi um termo criado por Adorno e Horkheimer e utilizado pela primeira vez na *Dialética do Iluminismo* [Dialética do Esclarecimento, na tradução de J.M. Gagnebin]: “Interessada nos homens apenas enquanto consumidores ou empregados, a indústria cultural reduz a humanidade, em seu conjunto, assim como cada um de seus elementos, às condições que representam seus interesses. A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele

caso de Harnoncourt, à apreciação da música em um caráter esteticista, como um fenômeno periférico de nossas vidas, onde “procuramos apenas a beleza que talvez no complexo geral da obra ocupe um espaço bem pequeno” (HARNONCOURT, 1990, p. 26). Este propõe, porém, a revisão da escuta musical e a reformulação do ensino de música, como saídas para o impasse modernista, sendo estas suas razões de fundo para o retorno a uma música que estabeleça o diálogo com a audiência através do *Discurso dos Sons*. Butt comenta a questão da seguinte forma:

Levando-se em conta que a disponibilidade de todas as culturas é basicamente a recusa de inserção em uma determinada cultura, Morgan sugere que nossa ansiedade por diversas culturas aumentou tão marcantemente que somos mesmo determinados a assimilar versões antigas de nossa própria cultura. A questão da autenticidade histórica reflete, assim, a ausência de uma cultura que podemos ainda chamar de “nossa”. Adorno certamente concordaria com isso, e também – por diferentes razões – Nikolaus Harnoncourt, que sugere que o viés histórico da performance “é um sintoma da perda de uma música contemporânea verdadeiramente viva”. Desta maneira, HIP²⁸ é para ele, uma espécie de última tentativa de salvação para a cultura musical do ocidente. (BUTT, 2002, p. 10)²⁹

exerce um papel específico qual seja, o de portadora da ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo o sistema. Aliada à ideologia capitalista, e sua cúmplice, a indústria cultural contribui eficazmente para falsificar as relações entre os homens, bem como dos homens com a natureza, de tal forma que o resultado final constitui uma espécie de anti-iluminismo. Considerando-se – diz Adorno – que o iluminismo tem como finalidade libertar os homens do medo, tornando-os senhores e liberando o mundo da magia e do mito, e admitindo-se que essa finalidade pode ser atingida por meio da ciência e da tecnologia, tudo levaria a crer que o iluminismo instauraria o poder do homem sobre a ciência e sobre a técnica. Mas ao invés disso, liberto do medo mágico, o homem tornou-se vítima de novo engodo: o progresso da dominação técnica. Esse progresso transformou-se em poderoso instrumento utilizado pela indústria cultural para conter o desenvolvimento da consciência das massas. A indústria cultural – nas palavras do próprio Adorno – ‘impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente’” (Adorno: a indústria cultural – prefácio Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno – Os Pensadores, 1980, Abril S.A. Cultural)

²⁸ **HIP – Historically Informed Performance:** (Prática Musical Historicamente Informada) trad. do autor

²⁹ “On the assumption that the availability of all cultures is basically no culture at all, Morgan suggests that our greed for diverse cultures grows so far that we are even keen to assimilate the older versions of our own culture. The quest for historical ‘authenticity’ thus reflects the very absence of a culture we can still call our own. Adorno would surely have concurred with this, and also – for different reasons – Nikolaus Harnoncourt, who suggests that the historical approach to performance ‘is a symptom of the loss of a truly living contemporary music’. HIP is thus to him a sort of last-ditch rescue attempt of western musical culture.” Tradução do Autor

Dentro deste raciocínio, e como uma das formas possíveis para saída do labirinto modernista, o intérprete procurou ancorar-se em outros parâmetros, fora do âmbito da escrita musical. Em decorrência da insuficiência dos parâmetros contidos em uma partitura do século XVIII, a premissa foi tomar os instrumentos musicais históricos como suas ferramentas de pesquisa e de análise mais importantes. A prática em instrumentos históricos teve o mérito de colocar em xeque os conhecimentos adquiridos fora justamente do âmbito do *fenômeno sensível*, ou seja, a teoria apartada da *práxis* musical. Neste ponto, Adorno discorda de Hindemith, que foi um dos primeiros compositores de relevância no séc. XX a valorizar os instrumentos históricos, e que se alinha claramente às correntes de restauração musical, como veremos a seguir:

Somente seria “objetiva” a representação de uma música que se mostrasse adequada à essência de seu objeto. Esta não coincide, entretanto, com a idéia da primeira execução histórica dessa música, como ainda defendia Hindemith. Alguns fatos indicam exatamente uma direção oposta à sustentada pela intenção de imitar fielmente a interpretação usual da época: a dimensão timbrística da música praticamente não era conhecida no tempo de Bach, ou pelo menos não era empregada como um meio de composição. (Op. Cit.: 141)

A menção de Adorno sobre a simpatia de Hindemith em relação às interpretações históricas é significativa, pois ambos, como figuras proeminentes em suas épocas, detinham uma grande influência no meio cultural. Alemães de nascimento – Hindemith em Hanau, em 1895; Adorno em Frankfurt, em 1903 – e exilados nos EUA durante o período nazista, foram referências no meio musical do pós-guerra. Hindemith, à parte ter sido um dos mais respeitados compositores de sua época, foi também um grande teórico da música. Esteticamente, entretanto, não aderiu ao dodecafonismo, e nisto se diferencia radicalmente de Adorno. Deixou suas idéias muito claramente a favor de uma revisão nos padrões interpretativos da música histórica, e descrições detalhadas das vantagens do uso de instrumentos históricos, no livro “*Composer`s World – Horizons and Limitations*”, escrito em 1951:

Quais são os fatores que poderiam nos assegurar da perfeição e finalidade dos sons [dos instrumentos] usados hoje em dia?... Nós estamos escrevendo e usufruindo música com uma inabalável confiança na realidade dos nossos sons do presente. Esta mesma atitude devemos conceder a nossos antecessores musicais. Bach escreveu com completa convicção para os instrumentos do seu meio musical; ele foi tão pouco visionário do futuro das experiências musicais como o foram todos compositores antes dele. Para todos os músicos, tanto para nossos contemporâneos quanto para os do passado e do futuro, seus instrumentos, coletivamente, constituem um mundo de crescimento natural, a propriedade dos quais não deve ser questionada se a crença em qualquer função digna da arte musical quer ser mantida. Como pode uma mente misantropa que perde esta crença ainda manter a frutífera conexão com a música! (HINDEMITH, 1969, p. 197)

John Butt faz uma referência ao discurso proferido por Hindemith em 1950, por ocasião dos 200 anos de morte de Bach, que representa um importante contraponto às idéias defendidas por Adorno em seu ensaio escrito naquela mesma época:

A comemoração do ano da morte de Bach, em 1950, ocasionou diversas opiniões sobre a maneira como sua música deveria ser interpretada: o proeminente compositor e intérprete Paul Hindemith defendia uma completa restauração dos instrumentos e das práticas interpretativas, segundo a própria época de Bach: “Podemos ter certeza que Bach estava completamente satisfeito com os meios de expressão disponíveis nas vozes e nos instrumentos, e, se quisermos interpretar sua música de acordo com sua intenções, devemos restaurar as condições de prática musical daquele tempo”. (discurso proferido em 12 de setembro de 1950 nas comemorações do ano Bach em Hamburgo, Alemanha). (BUTT, 2002, p. 3)³⁰

Em um caráter profético, Hindemith expressou sua convicção de que o movimento de performance em instrumentos históricos teria um longo e profícuo caminho futuro. Poucos autores ressaltam a importância que Hindemith exerceu nos

³⁰ “The commemoration of the year of Bach’s death in 1950 occasioned diverse opinions on the way his music should be performed: the prominent composer and performer, Paul Hindemith, advocated the wholesale restoration of the instruments and performing practices of Bach’s own age: ‘We can be sure that Bach was thoroughly content with the means of expression at hand in voices and instruments, and if we want to perform his music according to his intentions we ought to restore the conditions of performance of that time.’ (a speech delivered on 12 September 1950 at the Bach commemoration of the city of Hamburg, Germany)”. Tradução do autor

caminhos que a interpretação da música antiga tomou a partir de 1950. John Butt, porém, chama a atenção para este fato, esclarecendo que “tanto a atitude historicista de Hindemith, quanto sua produção de música antiga, exerceram uma tremenda influência sobre Nikolaus Harnoncourt” (*id.*, p. 3). Sua colocação acerca da riqueza e variedade timbrística dos instrumentos antigos é também precursora em diversos aspectos:

Atualmente encontramos em algumas universidades e outras instituições culturais “colegia musica” onde música do passado é tocada na sua forma original, apesar de raramente ter mais que um número mínimo de instrumentos necessários disponíveis: um cravo, algumas flautas-doce, e de vez em quando, uma viola da gamba ou mesmo um ‘ensemble’ de violas. Entretanto, isto é um começo, e eventualmente todos os instrumentos históricos, incluindo as antiqüíssimas gaitas de fole, saltérios, tromba marina, vielles e rubecas [rabecas] serão utilizados novamente em performances de música escrita para eles. (HINDEMITH, 1969, p. 195)

Percebe-se na maneira como Hindemith descreveu os problemas inerentes à adoção de instrumentos antigos, como no caso da sua minuciosa descrição sobre as propriedades das cordas de tripa pura nos violinos, que suas palavras são conduzidas não pelo teórico, nem pelo compositor, mas pela experiência como músico prático, cuja vivência no instrumento determina importantes pontos de vista nas áreas correlatas do fazer musical. Hindemith enfoca problemas técnicos muitos específicos em relação à polaridade instrumentos antigos / instrumentos modernizados. Incluem-se nesta abordagem as reflexões acerca das mudanças de hábitos de performance decorrentes do aumento de tamanho das salas de concerto; a utilização do arco para obtenção de um “som grandioso” adequado a estas salas; “o ideal sonoro” compartilhado entre intérprete e audiência, deslocando o campo estético para o lado cognitivo da música. No caso de Hindemith, a predominância da *praxis* em relação a *inventio* e a *theoria* tem um significado importante, pois ele era reconhecido principalmente como autoridade nestas duas últimas áreas, revelando com a tomada de posição do ponto de vista da *praxis*, preocupações adiante do seu tempo:

A substituição do som suave e macio da corda de tripa pura – cordas descobertas de tripa praticamente não são mais usadas - nos instrumentos da família do violino, e do violino propriamente, por materiais mais duros, como a corda sólida de metal, ou recobertas de

metal, resultou no acréscimo de pressão no fino corpo [tampo] do violino, que foi construído originalmente para receber menor pressão das cordas de tripa, e cordas menos espessas, e agora tem que suportar uma excessiva e considerável pressão. (HINDEMITH, 1969, p. 177)

Outra fonte de excesso de pressão é nossa maneira de conduzir o arco. Os golpes macios dos tempos antigos cederam lugar para nossa notória produção do “som grandioso”...certamente a melhor maneira para um violinista arruinar seu Stradivarius, cujo preço alcança milhares de dólares, é usá-lo da maneira moderna, com alta pressão das cordas de metal e maneira descuidada de tocar. (HINDEMITH, 1969, p. 178)

A acomodação de um grande número de ouvintes nas novas salas de concerto, não foi somente responsável pela mudança de tratamento dos instrumentos de arco: a substituição da sensível corda de tripa pelas cordas gritantes de metal, não apenas revelam o desejo de um som mais forte e penetrante. É um novo ideal de som, um desejo de qualidades timbrísticas e expressivas não conhecidas no passado. (HINDEMITH, 1969, p. 178)

3.3 Articulação: o entremear de silêncios que tecem o som

Em via oposta à da musicologia aplicada, que no início dos anos 50 aliou os conhecimentos teóricos adquiridos através das pesquisas musicológicas às práticas interpretativas sobre instrumentos históricos, colocando em um mesmo patamar a teoria contida nos antigos tratados e a *praxis* musical – O *Concentus Musicus* de Viena, a primeira orquestra “permanente” de instrumentos antigos, foi fundado por Nikolaus Harnoncourt em 1953, quase na mesma época em que Adorno escreveu o ensaio “*Em defesa de Bach...*” – Adorno teceu uma trama de argumentos contra o uso de instrumentos barrocos que são hoje insustentáveis. Um de seus argumentos preferidos, por exemplo, foi que a abertura interpretativa de obras de Bach onde não havia indicação precisa do uso de instrumentos, como a Arte da Fuga e a Oferenda Musical, poderia sugerir uma indicação da insatisfação do compositor barroco quanto aos instrumentos disponíveis em seu tempo. Neste caso, a indefinição ou abertura quanto à instrumentação não foi vista por Adorno como uma referência a linguagens instrumentais mais antigas, que remontam aos primórdios da música instrumental contrapontística, como o *ricercare* e as *canzonas per sonar*, onde era comum a não-definição de instrumentos que partia de uma *praxis* que ligava a escrita à performance. Ao contrário do que sugeriu Adorno, poder-se-ia levantar a hipótese de que a omissão de instrumentação por parte de Bach nessas obras compostas no crepúsculo de sua vida, faria jus ao próprio anacronismo de uma linguagem contrapontística adotada magistralmente por ele, e que se refere, quase que em forma de tributo, a *prima prattica* renascentista, representando uma linha bastante coerente com a relutância de Bach em aderir às linguagens musicais mais modernas de sua época. Não significaria, em absoluto, um sinal de insatisfação em relação ao *instrumentarium*³¹ disponível ou da desconexão dos instrumentos à música escrita para eles, como sugere Adorno quando diz “A música de Bach se encontrava a

³¹ HARNONCOURT utiliza este termo para designar o conjunto de instrumentos musicais utilizados em uma determinada época: “Quando se examina o ‘*instrumentarium*’ e se acompanha a história de cada instrumento de fato moderno, se percebe que não existe praticamente nenhum instrumento de fato moderno, que quase todos possuem uma história de vários séculos.” (HARNONCOURT, 1990: 129)

uma distância astronômica do nível geral da produção de sua época” (ADORNO, 1998: 143). Adorno resume seu ceticismo da seguinte forma:

Talvez a obra de Bach, da maneira como foi transmitida³², tenha ficado ininterpretável. Neste caso, sua herança recai sobre a composição, que deve permanecer-lhe fiel ao romper com essa fidelidade, explicitando o seu conteúdo e recriando novamente sua obra. (ADORNO, 1998, p. 144)

Neste sentido, e de acordo com a coerência regida por uma posição estruturalista em relação ao texto, Adorno sugere que o ideal interpretativo dessas obras no contexto contemporâneo se espelha nas orquestrações que A. Webern e A. Schoenberg realizaram. Neste sentido, podemos afirmar que Adorno acredita na anulação do intérprete, o intérprete/criador, e na negação da performance como momento crucial da realização da obra, elegendo um outro compositor, uma nova composição, como a única “verdade” possível na interpretação da obra bachiana:

As poucas instrumentações que foram elaboradas por Schoenberg e Anton Webern, especialmente as da grande Fuga tríplice em mi bemol maior e do Ricercare a seis vozes, onde cada traço da composição foi transcrito num timbre correlato e o conjunto do tecido das linhas foi dissolvido em suas menores conexões motivicas para posteriormente ser reunido através da disposição construtiva geral da própria orquestração, são modelos de posturas para com a obra de Bach que possuem um elevado grau de verdade e consistência. (ADORNO, 1998, p. 144)

Evidências de um alinhamento distante da fenomenologia e de uma abordagem ligada à hermenêutica moderna na interpretação do texto musical bachiano, como a citada acima, são abundantes no decorrer do ensaio de Adorno. Destaca-se, entre estas, sua visão determinada sobre a impropriedade dos instrumentos antigos efetivamente realizarem e revelarem toda a gama composicional da complexa estrutura polifônica existente em Bach – entende-se assim melhor o porque de, a certa altura da sua argumentação, como crítica à prática da música antiga vigente àquela época, Adorno

³² A tradução em inglês apresenta um sentido diverso: “*Perhaps the traditional Bach can indeed no longer be interpreted*”. Evita um entendimento adjacente existente na tradução em português de que a transmissão da obra de Bach até nós, ou seja, sua tradição interpretativa do romantismo até os anos 50, é que ficou ininterpretável e não a tradição barroca que desapareceu no séc. XVIII. (Nota do autor)

dizer “Eles dizem Bach, mas querem dizer Telemann” (Op. Cit.: 143), ou seja, para a música menos elaborada contrapontísticamente deste último, e de acordo com seus critérios de valoração, uma música menor destinada ao uso dos *Musikant*³³ - que enfatiza a característica pouco apropriada de articulação do órgão como um dos fatores que evidenciam a “contradição entre música e material sonoro, como ocorre na inadequação do som do órgão em relação à estrutura minuciosamente articulada da obra de Bach.” (Op. Cit.: 144).

Não houve, por parte de Adorno, o cuidado de distinguir a natureza do instrumento para o qual suas críticas se dirigiam: há uma grande diferença entre um órgão barroco, que produz o som através de um sistema mecânico, que coloca o acionamento da tecla diretamente no acionamento do ar que se introduz nos tubos, e o órgão romântico, cujas inovações técnicas ampliaram os registros e o volume de som, através de um sistema hidráulico de acionamento dos êmbolos. Para ganhar tal desempenho, depende, entretanto, de mecanismos mais complexos e mais demorados. O hiato de tempo entre o acionar das teclas e a produção do som é, portanto, mais longo que o mecânico. Isto significa que os órgãos barrocos articulam melhor e com uma resposta mais rápida do que os órgãos românticos, respondendo assim às exigências do repertório escrito em sua época. Talvez isto não fosse de conhecimento de Adorno, já que muitos órgãos originais do barroco haviam sido adaptados a mecanismos mais tardios, e as técnicas de restauro estavam apenas começando àquela época. Algo semelhante ocorreu com os violinos, cuja técnica de readaptação às suas condições originais do barroco foi sendo desenvolvida somente através da demanda criada pelos músicos, que necessitavam de bons instrumentos “originais” para performance de música histórica, e isto não aconteceu de forma imediata. Apesar destes fatores, nessa mesma época, como veremos adiante, músicos da estatura de Paul Hindemith já descreviam em detalhes colocações técnicas sobre a necessidade de não se adotar os mesmos padrões de sonoridade para performance da música anterior ao romantismo.

³³ Termo que não tem equivalente em português, e que designaria aproximadamente o intérprete amador que muitas vezes é reunido em agremiações como a *Jugendmusik* (Juventude Musical) ou as *Singbewegung* (Movimento Coral), instituições típicas alemãs que promovem o culto e a prática musical amadora. Ver em ADORNO, Theodor, *Disonancias*, “Crítica ao *Musikant*”, Ediciones Rialp S. A., Madri, 1966

Seu descontentamento, no entanto, não se restringe ao órgão e ao cravo. Escreve um artigo chamado “Crítica ao *Musikant*”, publicado em 1963 em “*Dissonanzen – Musik in der verwalteten Welt*”³⁴, onde reúne artigos sobre sociologia da música, entre os quais o famoso “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”, como resposta a Erich Döflein, um ativo músico alemão, editor e pedagogo, ligado à *Jugendmusik*, cuja atuação o destacou como um difusor da música antiga, através de suas edições do repertório dos sécs. XVII e XVIII. Nesse artigo, Adorno endossa sua visão negativa quanto à *Jugendmusik* e ao *Singbewegung*, aos quais acusa de conservadorismo, anti-intelectualismo (*id.*:120) e de suspeitas ligações com o nazismo (*id.*: 126), confundindo o ideal de retorno ao antigo e às tradições com o reducionismo cultural nazista. Expressa seu pouco apreço pela recuperação timbrística dos instrumentos antigos, especificamente a flauta doce. Este instrumento já possuía, nessa altura, um considerável caminho trilhado após sua redescoberta empreendida principalmente através dos esforços de músicos como Arnold Dolmetsch (1858-1940). Dolmetsch foi o pioneiro na performance de música histórica em instrumentos como o cravo, o alaúde e as violas da gamba, através de uma pesquisa pessoal e trazida ao público por meio de uma série de concertos em Londres, onde a partir de 1891, realizou pela primeira vez a prática sistemática música antiga em instrumentos históricos, sendo seu interesse pela flauta doce um pouco mais tardio:

Não foi antes de 1905, quando sua reputação como intérprete e construtor de instrumentos já estava bem estabelecida, que Dolmetsch adquiriu sua primeira flauta [original] e quinze anos mais tarde, quando tinha sessenta e dois anos, que construiu a primeira [cópia]. (O’KELLY, 1990, p. 4)

O potencial das flautas-doce foi logo percebido, principalmente por sua fácil adaptação aos modelos pedagógicos musicais em voga no início do séc. XX. Esta característica de instrumento ligado à iniciação musical não impediu, no entanto, que ela se tornasse um dos mais importantes porta-vozes da reconstituição timbrística dos instrumentos antigos, e da articulação como um elemento essencial do discurso retoricamente regrado do barroco. Como no caso do órgão, talvez por Adorno conhecer

³⁴ “Dissonâncias – música no mundo dirigido” (tradução do autor)

apenas flautas reconstituídas no séc. XX destinadas principalmente para educação musical, sua visão tenha sido distorcida. O fato é que, à época em que esse ensaio foi publicado (1963), o movimento de performance em instrumentos históricos era razoavelmente consolidado, e exemplos de flautas-doce modernas feitas a partir de originais construídos pelas famosas dinastias de construtores/*luthiers* do séc. XVIII, e que tinham sido destinadas aos virtuosos daquela época, já estavam disponíveis para os melhores intérpretes modernos. Suas críticas não escondem, entretanto, o desapontamento quanto à “reconstituição timbrística dos instrumentos antigos”:

A grande música nova [segunda escola de Viena (n.a.)] veio demonstrar que os timbres surgem e se derivam da construção sonora, e que o cromatismo não pode tomar independência como mero efeito... Contra isto se poderia sustentar a restauração de velhos instrumentos musicais desaparecidos e de seus timbres especiais. Mas isto é uma coisa enganosa: os timbres desenterrados são saboreados apesar de sua falta de colorido, de sensualidade, por sua secura. Basta escutar o som, ao mesmo tempo sóbrio e bobo de uma flauta doce, e em seguida o de uma flauta verdadeira [transversal]: sentiremos de imediato que a flauta doce é a mais acintosa morte ao grande Pan, em perpétuo transe de morrer. Evidentemente, e dentro do mesmo espírito, se tenta roubar do trombone sua voz de bronze e transformar tudo quanto de colorido permanece todavia presente, segundo os modelos e os usos mesquinhos das agremiações de bandas provincianas. (ADORNO, 1966, p. 119-120)

Como no caso do desconhecimento de Adorno em relação às diferenças de nuances que envolvem a articulação entre um órgão barroco e um órgão romântico, sua alusão ao timbre “superior” da *flauta verdadeira* (supõe-se aqui que se trata da flauta transversal modelo Böhm, ou seja, a flauta transversal de metal moderna, e não os instrumentos que deram origem a este, as flautas transversais de madeira utilizadas até as primeiras décadas do séc. XIX), seu comentário ignora o fato de que as flautas doce possuem, por suas características próprias de emissão sonora a partir de um “bloco”, semelhante ao mecanismo de um apito, uma articulação mais ágil e variada e com resposta mais rápida do que a flauta transversal.

Se por um lado, a articulação é considerada um dos fatores fundamentais da linguagem barroca - e nesta questão, não são grandes as divergências entre os pontos de vista de Adorno e de Harnoncourt - por outro, Adorno desconsidera o fato de que poderia

haver outras maneiras de efetuar um discurso articulado com a eficiência desejada e sugerida pelo texto musical. A primeira, mais direta, seria o próprio questionamento sobre a adequação do uso para interpretação dessa música de um instrumento musical concebido para música romântica, ou seja, onde todos os fatores convergem para grandes linhas em *sostenuto*. A segunda, de forma indireta, consideraria uma posição que incluísse ações conscientes do intérprete no intuito de superação das características inerentes a cada instrumento.

Estas ações colocam o intérprete de maneira não-passiva e absoluta no presente. Não compartilham, portanto, de uma visão histórica teleológica que assumiria a noção de desenvolvimento dos instrumentos ditado pelas adequações decorrentes das mudanças estilísticas/musicais, mas deslocam suas ações para o passado. Este deslocamento não é feito de maneira historicista, como sugere Adorno, mas em uma atitude semelhante ao que a hermenêutica de Ricoeur e Gadamer fazem em busca da compreensão de textos antigos, contextualizando também fatores sócio-culturais externos à música, como os locais onde essa música era executada, sua função, e o que era esperado dos músicos que a executavam (ver cap. V, p. 131-147).

No caso da música para órgão de Bach, estas questões são simplificadas, pois na maioria das vezes o próprio Bach era o intérprete de suas criações. Pode-se supor então que todas adaptações necessárias para efetivação do discurso musical, incluindo a “incapacidade” de articular inerente ao órgão, já estariam de antemão resolvidas no próprio ato da composição ou da improvisação, e que dificilmente adormeciam à espera de sua realização nos séculos posteriores por orquestrações que finalmente revelariam a riqueza composicional daquela obra, conforme defendeu Adorno.

Em outras palavras, para o intérprete que incorporou uma visão hermenêutica à sua abordagem musical, as características dos instrumentos musicais não são consideradas no seu aspecto negativo ou como “defeitos”, mas apenas como um dos fatores mecânicos a serem transformados e superados através do domínio técnico sobre aquele instrumento, à luz do que os próprios mestres do passado deixaram como rastros e indicações para uma interpretação adequada aos parâmetros da linguagem da época. O mesmo poderia ser dito para a incapacidade de executar dinâmicas do cravo, as restrições de uso de tonalidades distantes da escala natural nos instrumentos de sopro, ou o menor

volume sonoro das cordas de tripa do violino barroco em relação às cordas de aço do violino moderno, entre outras tantas características dos instrumentos históricos.

Harnoncourt responde à questão da articulação de uma maneira muito convincente e com a experiência de quem assumiu uma posição de destaque em relação à interpretação da música composta no período barroco com instrumentos históricos,. Coloca, em resumo, o ideal romântico de interpretação, representado pelo *sostenuto*, e pela igualdade (*égalité*) entre as notas como oposição ao ideal barroco de sonoridade, baseado na ressonância das notas aos moldes de um “som de sino” e na desigualdade entre as seqüências de notas (*inégalité*). Para sustentar este novo ideal sonoro e aplicá-lo à interpretação de música anterior ao romantismo, Harnoncourt recorre não apenas à sua prática como violoncelista sobre instrumentos antigos, mas também às descrições de como os sons deveriam ser produzidos, independentemente do tipo de instrumento utilizado, contidas em métodos e tratados do séc. XVIII. Um destes métodos é o *Violinschule*, de Leopold Mozart, pai de Wolfgang, editado em 1756. Neste método, que foi um dos mais importantes manuais de instrução para violinistas do séc. XVIII, Leopold Mozart descreve:

Toda nota, mesmo a que é tocada mais forte, é precedida por um pequeno e quase imperceptível momento mais fraco: caso contrário, esta não seria uma nota, mas um ruído desagradável e incompreensível. Este pequeno momento fraco deve também ser ouvido ao fim de cada nota. (MOZART, 1756, *apud* HARNONCOUT, 1990: 53)

Mais adiante acrescenta:

Tais notas devem ser tocadas fortes e de maneira a que se percam progressivamente no silêncio, sem qualquer pressão. Como o som de um sino... se perdendo pouco a pouco (id. p. 53)

Poderíamos acrescentar aqui as recomendações de Francesco Geminiani acerca da maneira correta de se articular as diversas figuras rítmicas, em relação ao andamento e ao afeto desejado. Geminiani foi um músico de reputação internacional, um dos maiores virtuosos do violino no séc. XVIII. Deixou em seu método “*The Art of Playing on the Violin*”, editado em Londres, em 1749, instruções precisas sobre a maioria dos parâmetros da estética barroca e em especial, do violino. Tomaremos como exemplo,

entretanto, apenas aquela onde Geminiani faz menção do uso do *sostenuto*, atestando assim que este era um recurso conhecido pelos músicos daquela época, recomendado e utilizado pelos melhores intérpretes, assim como o *vibrato*, também descrito minuciosamente por ele.

Como em toda leitura de tratados antigos, devemos, entretanto, atentar para o contexto e a finalidade para os quais tais instruções foram escritas, e não reduzi-las em sua leitura literal. Desta forma, em sua descrição sobre *sostenuto* (GEMINIANI, 1749) Geminiani faz uso de duas figuras de linguagem opostas para qualificá-lo de acordo com determinados contextos musicais: *cattivo* (ruim) ou *particolare* (excepcional). Conclui-se, deste modo, que o uso indiscriminado e constante desta articulação, como o faz o intérprete dentro da esfera romântica em busca da igualdade e homogeneidade sonora, não seria recomendável no séc. XVIII, mas que, por outro lado, poderia ter um efeito excepcional (*particolare*) quando usado de maneira retoricamente regrada, como um afeto maneirista, fora da regra normativa do discurso. Retornando à argumentação de Harnoncourt sobre articulação e em especial ao uso do órgão, constata-se uma conclusão oposta à de Adorno em relação às possibilidades do instrumento:

Outrora, até cerca de trinta ou quarenta anos atrás, pensava-se que o órgão fosse o instrumento do *sostenuto* por excelência. Nas últimas décadas, entretanto, reconheceu-se que o órgão era capaz de uma execução extremamente “falada” e que os bons órgãos antigos tinham um processo de produção de som que possibilitavam um tipo de curva de som de sino. Os melhores organistas sabem, tocando em bons órgãos e em lugares adequados, o momento exato e a maneira de soltar uma nota, dando a impressão de um som que se extingue, de um sino, valorizando, assim, o aspecto falado da execução. É de fato uma ilusão (análoga ao toque “duro” ou “macio” de um pianista), mas em música o que realmente conta é a ilusão, a impressão que se apodera do ouvinte. O fato técnico (o som do órgão não conhece diminuendo, o toque no piano não pode ser duro ou macio) é absolutamente secundário. Observa-se continuamente que os grandes músicos eram também técnicos empíricos em acústica. Eles sabiam de imediato o que era necessário fazer em cada espaço, como se devia tocar neste ou naquele local; estabeleciam sempre a relação entre espaço e música. (Op. Cit.: 54)

Face aos novos parâmetros passíveis de análise, como os expostos por Harnoncourt, e que extrapolam o senso de música absoluta e do eurocentrismo, ambos

alinhados com as posições defendidas por Adorno, formou-se a partir da década de 60, um ambiente fértil para onde convergiam novas correntes de análise musical que acabaram por mudar os padrões de entendimento da música do passado, através da musicologia histórica, e de conhecimentos da música não-européia, por intermédio da etnomusicologia, e que serão expostos no capítulo IV.

CAPÍTULO 4
A VOZ DOS INSTRUMENTOS

4.1 Origens da linguagem instrumental

A partir da reflexão sobre os motivos que levaram Adorno a assumir um posicionamento refratário aos instrumentos históricos, apresentados anteriormente, percebe-se que na batalha entre a escrita e o fenômeno sonoro, deve-se considerar além dos intérpretes, os próprios instrumentos que falam por si, e que são portadores de voz própria, antes mesmo de estarem subjugados à vontade imperativa do músico que o toca.

Para entender melhor a independência do instrumento em relação à música escrita e vocal, devemos retornar às origens da música instrumental. O interesse pelos instrumentos ocorreu de forma crescente no decorrer do séc. XVI e isto pode ser atestado pelo surgimento de tratados descritivos e métodos específicos para instrumentos, independente do uso destes como coadjuvantes da música vocal. Segundo Palisca/Grout:

Um sinal do crescente interesse do século XVI pela música instrumental foi a publicação de livros que descrevem instrumentos ou dão instruções sobre a forma de os tocar. A primeira obra deste tipo data de 1511 (*Musica getutscht und ausgezogen*, de Sebastian Virdung) e muitas outras se seguiram, em número crescente, até ao fim do século (*Syntagma musicum*, de Michael Praetorius, editado em 1618). Não deixa de ser significativo o facto de a maioria destes livros terem sido, desde o início, escritos em língua vernácula e não em latim; com efeito, não se dirigiam aos teóricos, mas sim aos executantes da música. (PALISCA, 2001, p. 254)

Este fato mostra que, por essa época, já havia se consolidado o interesse pela música instrumental, denotando uma mudança de enfoque que segue o padrão de outras mudanças importantes que em seu conjunto representam o cerne do pensamento humanista que norteou a Renascença: o homem passa a assumir definitivamente o curso de sua história, dando impulso ao que chamamos hoje de sociedade moderna.

Nesse sentido, levantamos aqui a hipótese que em seus desdobramentos, conduzirá mais tarde ao conceito de Música Absoluta: seguindo a tradição cristã que procurou apagar os rastros pagãos de seus rituais, sacralizando as origens profanas dos cantos litúrgicos, o canto e a voz podem ser vistos como dons divinos inerentes aos homens que, em retribuição a esta dádiva, exaltam o Criador com cânticos, salmos e

hinos. Com a introdução dos novos parâmetros do Humanismo, o canto passa a ceder lugar aos instrumentos, como representantes da invenção dos homens e testemunhos de sua autonomia em relação a Deus. Em outras palavras, a emancipação dos instrumentos representa uma das faces da procura do homem pela compreensão e autonomia em relação às leis do Universo. Existem outros seres vivos, como os pássaros e as baleias, capazes de se comunicarem pelo canto. Os instrumentos musicais como invenções exclusivamente humanas, são o espelho da própria humanidade.

Se olharmos para as culturas vizinhas à Europa, constataremos o abismo que existiu em relação ao desenvolvimento da música instrumental nessas culturas em relação à inegável pobreza de instrumentos e de música instrumental da Europa, durante o longo período que se estende da Idade Média até meados do séc. XV. Sabe-se hoje que grande parte da música instrumental veiculada em territórios europeus possuía raízes fortemente árabes, como as *Estampies* ou *Estampida*, que foram os primeiros exemplos de música instrumental escrita na Europa. Sabe-se também que grande parte desse repertório era improvisado, e a pequena parte que chegou até nós deve sua sobrevivência ao fato de ter sido necessária sua notação para transmissão de um saber oral para uma cultura distante, como foi o caso das danças estilizadas de modo árabe, que na Itália adquiriram a denominação de *Istampita*.

As culturas árabes, persa, hindu e do Oriente foram, de fato, as fontes de onde os músicos europeus aprenderam e copiaram seus inúmeros instrumentos e de onde moldaram suas formas instrumentais medievais, baseadas em variações que expandem determinadas figuras rítmicas e melódicas. Do saltério ao alaúde, das rabecas aos instrumentos de palheta, o traçado da origem destes e de outros instrumentos passa inevitavelmente pelas fronteiras externas do Ocidente. Uma exceção a este percurso é o percorrido pelas flautas e pela harpa, cujos ancestrais, o *aulos* e a lira, estiveram desde sempre em mãos gregas. Aparecem com constância na iconografia e nas referências mitológicas (Pan e Orfeu). A lira era associada a Apolo e o *aulos* a Dionísio.

O estatuto destinado aos instrumentos na cultura grega não era, no entanto, dos mais favoráveis. A música, termo que naquela época era indissociável da poesia, estava no âmago da formação do cidadão grego, de acordo com o que chegou até nós sobre esta Arte em Aristóteles, na *Política* (c. 330 a. C.) e em Platão, na *República* (c. 380 a. C.).

Estes filósofos, segundo Palisca, “estavam de acordo em que era possível produzir pessoas ‘boas’ mediante um sistema público de educação cujos dois elementos fundamentais eram a ginástica e a música, visando a primeira a disciplina do corpo e a segunda a do espírito”. (Op. Cit., p. 21) Apesar deste prestígio, os instrumentos e a música instrumental, incluindo o virtuosismo e o desregramento das normas estabelecidas, ou seja, a subjetividade, eram fortemente desaconselhados. Segundo Palisca, citando Platão:

“Aquele que combina a música com a ginástica na proporção certa e que melhor as afeioa à sua alma bem poderá chamar-se verdadeiro músico.”³⁵ Mas só determinados tipos de música são aconselháveis. As melodias que exprimem brandura e indolência devem ser evitadas na educação dos indivíduos que forem preparados para governarem o estado ideal; só os modos dórico e frígio serão admitidos, pois promovem, respectivamente, as virtudes da coragem e da temperança. A multiplicidade das notas, as escalas complexas, a combinação de formas e ritmos incongruentes, os conjuntos de instrumentos diferentes entre si, “os instrumentos de muitas cordas e afinação bizarra, até mesmo os fabricantes e tocadores de aulo, deverão ser banidos do estado.”³⁶ “Os fundamentos da música, uma vez estabelecidos, não deverão ser alterados, pois o desregramento na arte e na educação conduz inevitavelmente à libertinagem nos costumes e à anarquia na sociedade.”³⁷ (PALISCA, 2001, p. 21)

Esta posição que hoje parece radical pode ser entendida, segundo Palisca, como um freio ou um alerta aos excessos musicais praticados pelos contemporâneos dos filósofos, sobretudo os instrumentista virtuosos, e uma tentativa de livrar o estado ideal de “ritmos associados a ritos orgiásticos, música instrumental independente e popularidade dos virtuosos profissionais” (Op. Cit., p. 21).

O final do séc. XVI e o séc. XVII reviveram o florescimento do virtuosismo vocal e instrumental, com a diferença que, com exceção da música sacra regulada pela contra-reforma com os parâmetros musicais ditados por Palestrina, os novos virtuosos eram desejados e aplaudidos pelo *establishment*. As *Passaggi* (passagens) ou Diminuições,

³⁵ PLATÃO, *República*, 3.412A

³⁶ PLATÃO, *República*, 3.398C – 399E, e também *Leis*, 7.812C-813A

³⁷ PLATÃO, *República*, 4.424C, e também *Leis*, 3.700B-E

foram descritas minuciosamente, como no testemunho de Vincenzo Giustiani a respeito da técnica de execução de alguns cantores e instrumentistas famosos:

[...] Eles moderavam ou aumentavam suas vozes, alta ou suave, pesada ou leve, de acordo com as exigências da peça que cantavam; às vezes lento, interrompendo com um soluço; às vezes cantando longas “passaggi” ligadas ou destacadas, grupos, saltos, trilos longos ou curtos, de novo com doces “passaggi” cantadas suavemente, das quais às vezes se ouvia uma resposta inesperada em eco. Acompanhavam a música e os sentimentos com expressões faciais apropriadas, olhares e gestos, sem nenhum movimento perturbador da boca, mãos ou corpo que não expressassem o afeto da canção. Pronunciavam as palavras tão claramente que se poderiam ouvir até as últimas sílabas de cada palavra, as quais nunca eram interrompidas ou suprimidas por “passaggi” e outras ornamentações inadequadas.” (GIUSTIANI, “Discurso sopra la Musica”, apud PALISCA, 1981, p. 17)

Aquelas pessoas que possuem a técnica (“protezza”) e a habilidade (“possanza”) para tocar um grande número de figuras em tempo (“a tempo”) com a necessária velocidade (“velocità”), têm feito as nossas canções tão atrativas que alguém que não as execute como eles oferece ao ouvinte pequena satisfação e é considerado em baixa estima pelos cantores. (ZACCONI, 1592, apud BASSANO, 1585, apud ERIG, 1974, p. 4)

De acordo com estes novos padrões de virtuosismo, os compositores foram desenvolvendo uma *escrita idiomática* que colocou em evidência e possibilitou a exploração em grau máximo das características sonoras de cada instrumento, seus efeitos particulares, formando ao longo de um acúmulo de repertório específico, uma determinada *sintaxe instrumental*. O violino representa, mais do que qualquer outro instrumento, um porta-voz destes novos ideais, tendo catalisado desde os primórdios do séc. XVII, as capacidades instrumentais abertas pela liberdade de expressão da música independente da palavra.

4.2 A gênese do violino

O violino surgiu e desenvolveu-se no decorrer do século XVI no norte da Itália, a medida em que a demanda musical exigia dos instrumentos disponíveis novas qualidades sonoras e os construtores de instrumentos musicais tentavam adaptá-los a essas exigências.

As transformações sofridas pelos antecessores mais próximos do violino (a rabeca medieval, a *vielle* e a *lira da braccio*) e que deram origem às suas características principais (4 cordas afinadas em intervalos de quintas, tampo e fundo em peças separadas e escavadas em forma convexa em madeiras diferentes – abeto para o tampo e madeira mais rígida e decorativa para o fundo – e coladas por intermédio de uma faixa lateral que varia de altura conforme a tessitura do instrumento), não podem, pelas evidências históricas, ser atribuídas a nenhum inventor (BOYDEN, 1965, p. 17-20). O caminho seguido até o estabelecimento da sua forma final é obscuro e pouco documentado, restando apenas alguns instrumentos da época que não foram alterados nos séculos seguintes e, principalmente, alguns registros iconográficos.

Neste período de transição, o violino incluía-se na família das *viole da braccio*. Como o próprio nome indica (*braccio* = braço), todos esses instrumentos eram tocados em uma posição semelhante, com a ajuda do braço para segurá-los em uma posição horizontal. As violas da gamba, por sua vez (*gamba* = perna), eram apoiadas na perna em posição vertical. Apesar de terem muitas afinidades em sua origem, essas duas famílias seguiram caminhos distintos em aspectos importantes como a afinação, o número de cordas, a utilização de trastes para fixar o temperamento, e também a maneira de se segurar e conduzir o arco, que é um fator determinante para a produção do som e para a articulação. Isso provocou o desenvolvimento de duas famílias de instrumentos de corda bem distintas, sendo as *viole da braccio* a matriz da família do violino, que engloba ainda a viola e o violoncelo.

É interessante notar o quanto a diferença de nomenclatura de um determinado instrumento varia até que este se estabeleça formalmente e seja usado regularmente no

repertório musical de um certo período. Monteverdi, por exemplo, chama os violinos arcaicamente de *viole da braccio soprano* nos *Scherzi Musicali* (1607), quando já existia um uso regular deste instrumento e a arte da construção de violinos já estava fortemente estabelecida. Na passagem do século XVI para o XVII, o violino já era um instrumento maduro e, com exceção das mudanças ocorridas no final do século XVIII, o mesmo instrumento que conhecemos hoje.

A fantástica rapidez com que os padrões de construção do violino se estabeleceram e a sua permanência e adaptação ao longo dos tempos às mais diversas exigências de gosto musical são um fato sem paralelo na história da música. Para isto contribuíram decisivamente os geniais mestres em *lutheria* (construção de instrumentos de corda) de Brescia e Cremona, no norte da Itália, como Gasparo da Salò (m. 1609), seu discípulo Paolo Maggini (m. 1632) e a família Amati, Andrea (m. 1580) e Nicola (m. 1684), que aperfeiçoaram ao máximo a arte de construção de violinos, estabelecendo o padrão sonoro e de construção que vigorou nos séculos seguintes.

A canonização do violino, tanto do instrumento em si, como de sua forma de tocar, estava em perfeita sintonia com o princípio da emulação que norteava a estética barroca como um todo. Emular significa “imitar superando”, sendo neste sentido uma prática consciente de apropriação. Tornava legítimo, ao artista da época, tomar como modelo a obra particular de uma autoridade que vai ser imitada no seu principal predicado, ou seja, a característica ou a estrutura determinante da forma.

O nascimento do violino é, portanto, um reflexo direto das mudanças ocorridas na linguagem musical no decorrer do séc. XVI. Teremos uma compreensão restrita desse processo se entendermos seu advento apenas como uma evolução organológica a partir de seus antecessores, como as rabecas e as *vielles*. De maneira análoga, devemos considerar hoje o ressurgimento de instrumentos autóctones como a rabeca brasileira dentro de uma complexa teia de fatores conectados à estética pós-moderna.

No século XVI a música instrumental assumiu pouco a pouco um papel independente da música vocal, à qual esteve intimamente ligada nos séculos anteriores. Estamos considerando aqui apenas a história que chegou até nós através de documentos escritos: partituras e tratados teóricos. A outra história, a da música improvisada e ligada

às danças e às festas populares, pode ser detectada somente através do *método comparativo* proposto por Burke (ver capítulo I – 1.3), tendo em vista que não sobreviveram documentos sobre esta atividade musical.

O registro dessa independência, ou seja, partituras escritas com um caráter definitivamente instrumental e especificamente violinístico, é consequência direta do advento da nova música proposta pelo núcleo de compositores fiorentinos, cujo expoente foi Giulio Caccini (m. 1618) autor do livro *Le Nuove Musiche* (1602) que contém instruções precisas sobre o novo estilo. Essencialmente, o cantor solista passava a ter a liberdade de executar a melodia com maior flexibilidade, sem a imposição de uma escrita estritamente contrapontística predominante no estilo madrigalesco precedente. A voz solista era acompanhada somente de um instrumento harmônico, o que lhe conferia liberdade rítmica e melódica para o improviso e para o virtuosismo. A partir desta nova visão, surgiram inúmeros tratados sobre diminuição ou *passaggi*.

Estes métodos regravam o que a princípio eram práticas improvisatórias sobre melodias conhecidas de madrigais, criando normas e padrões de ornamentação para cadências ou intervalos melódicos. A grande quantidade de tratados deste gênero editados entre 1543 e 1620, atesta a importância que a ornamentação adquiriu na execução vocal e instrumental. É preciso salientar que grande parte da ornamentação era improvisada no ato da execução. Esta prática exigia do intérprete completo domínio das técnicas e dos padrões de ornamentação, o que delegava ainda mais relevância aos métodos de treinamento específicos nesta área.

O virtuosismo instrumental, que eclodiu em decorrência da nova linguagem musical barroca, tirou do anonimato os instrumentos que na Renascença atuavam preponderantemente em conjunto. Até o final do séc. XVI, a música para violino era basicamente composta de danças ou do dobramento de vozes na música vocal, principalmente religiosa, ou ainda de música composta originalmente para vozes e transposta para instrumentos, como as *canzone per sonar* (canções para soar).

Nas danças, como a *branle*, *pavan*, *gagliarda*, *volta*, ou no *intermedio* italiano, o caráter rítmico e acentuado proporcionado pelo arco tornou o violino pouco a pouco um instrumento essencial nas bandas de corte. A figura do *maître de ballet*, como o famoso Balthasar de Beaujoyeulx (BOYDEN, 1965, p. 56), começou a ganhar importância dentro

da função de música para entretenimento do *ballet de cour*. Esta música raramente era escrita, devido em parte à sua função social menor, se comparada com a música sacra.

Francesco Rognoni, violinista e compositor milanês, foi um dos primeiros a escrever, em seu tratado *Selva de Varii Passaggi*, publicado em Milão, em 1620, instruções específicas sobre ornamentação e diminuição para *viola bastarda* e violino (FIAMINGHI, 1995, p. 28). Essas instruções consistiam em exercícios de diminuição apropriados para a extensão melódica desses instrumentos e também descrições detalhadas do uso do arco e articulações de arco, que geralmente não eram especificadas nos outros métodos que serviam para todo tipo de instrumento. Sua preocupação em determinar as características de cada instrumento atestam também uma mudança de enfoque importante, e confirmam os testemunhos de época que o descrevem como um intérprete virtuoso nesses instrumentos:

A viola bastarda, que é a rainha de todos os instrumentos para diminuição, é um instrumento que não é tenor, nem baixo de viola, mas está entre um e outro em tamanho. Chama-se bastarda porque ora toca no agudo, ora no grave, ora no sobre-agudo, ora faz uma parte, ora uma outra, ora novos contrapontos com diminuições imitativas (ROGNONI, 1620).

O violino é em si um instrumento cru e áspero se não for temperado e adocicado por uma arcada suave...Vale mais saber sustentar uma nota com graça e com arcada doce e suave, do que fazer tantas diminuições (*passaggi*) fora da sua função (Op. cit. apud BARBLAN, 1970)

As capacidades técnicas do violino revelaram-se ideais para representar o discurso retórico sem a necessidade de palavras, emancipando o instrumento como solista capaz de rivalizar em expressividade com a voz. Sua sonoridade, mais potente e penetrante que a das violas da gamba, a maleabilidade de recursos expressivos, a agilidade e variedade rítmica de articulação de arco, tornaram-no especialmente apto para uma música onde o diálogo e a execução “falada”, aliada a ornamentação virtuosística, eram a exigência máxima dos compositores. A partir daí, uma longa tradição de música violinística com uma escrita idiomática própria começou a ser composta, primeiramente na Itália, de onde se espalhou pelo resto da Europa.

Claudio Monteverdi foi o primeiro compositor que introduziu nas suas obras solos de violino e de outros instrumentos, como a harpa. Suas composições são verdadeiros laboratórios onde muitos recursos foram utilizados pela primeira vez na história da música, sempre em busca de algum efeito retórico para remarcar uma certa ambientação sugerida pelo texto, ou ressaltar um afeto contido neste. A partir de suas experiências, uma linguagem tipicamente instrumental e violinística começou a ser explorada em um grau de surpreendente virtuosismo. Paralelamente, utilizou o violino com uma linguagem própria para acompanhar a música vocal, empregando efeitos característicos do instrumento, especialmente no denominado *stile concitato* (ver adiante).

Os primeiros exemplos de solos para violino são encontrados na ária *Possente Spirto* da ópera *L' Orfeo* (Mântua, 1607). Nesta ária, no início do terceiro ato da ópera, Monteverdi utiliza uma escrita ricamente ornamentada para representar os dotes musicais de Orfeu, que tenta, com a beleza de seu canto, convencer Caronte a devolver vida a sua amada Eurídice. Os dois violinos realizam passagens típicas de diminuições virtuosísticas em eco, sendo depois substituídos pela harpa e por dois *cornettos*, que geralmente nesta época tinham uma função semelhante no tocante à virtuosidade. Nos *Scherzi musicali* (1607) e na *Sonata sopra Sancta Maria Ora pro Nobis*, que é parte do *Vespro della Beata Vergine* (1610), Monteverdi utiliza a mesma formação instrumental, baseada em dois instrumentos soprano solistas acompanhados por baixo contínuo, que será mais tarde desenvolvida numa das formações mais típicas da música camerística do século XVII: o trio-sonata. Harnoncourt destaca a rapidez com que este novo estilo instrumental se consolidou e se espalhou por toda Europa:

A partir de Claudio Monteverdi, a maior parte dos compositores italianos eram violinistas. A nova linguagem musical do barroco, num prazo incrivelmente curto, conduziu a um repertório de grande virtuosismo que permaneceu por muito tempo insuperável....foram principalmente os seus alunos e admiradores ([Castelo, Cazzatti, Farina], Fontana, Marini, Uccellini,) que, no espaço de 30 anos, levaram a música de solo de violino ao apogeu, com obras audaciosas, muitas vezes realmente estranhas. (Op. Cit., p. 139)

Monteverdi foi também responsável pela descoberta de um recurso idiomático típico dos instrumentos de corda friccionada: a repetição rápida de uma mesma nota em

um tempo ritmicamente medido. Este efeito foi inventado por Monteverdi para exprimir a ira e a agitação que prenunciam a guerra, o que ele batizou de *stile concitato* (estilo agitado). Foi utilizado pela primeira vez no *Combatimento di Tancredi et Clorinda* (1624) que pertence ao VIII livro de madrigais *Guerrieri et Amorosì*. No prefácio deste livro, Monteverdi justifica quais foram os motivos que o levaram à sua descoberta:

Como não consegui encontrar na música dos compositores antigos nenhum exemplo capaz de exprimir o estado de alma agitado.... e como sei que o que mais emociona a nossa alma são os contrastes, objetivo que a boa música deve também procurar atingir... comecei a pesquisar com todas as minhas forças a forma de expressão agitada e encontrei na descrição do combate entre Tancredo e Clorinda os contrastes que me pareceram mais apropriados para serem traduzidos em música: a guerra, a prece, a morte. Explorei, então.....os “tempi” rápidos, aqueles que nascem num agitado clima de guerra, opinião com que concordam os melhores filósofos [Platão]... e encontrei o efeito que procurava dividindo a semibreve em semicolcheias que se ataca separadamente, sob um texto que exprime a cólera. (MONTEVERDI, 1638, apud, HARNONCOURT, 1990, p. 169)

Este efeito, explorado e ampliado posteriormente de forma extremamente hábil por praticamente todos os compositores que escreveram para o violino, foi de tal forma incorporado ao repertório violinístico que hoje se esquece que na época em que foi utilizado pela primeira vez, causou grande impacto e resistência por parte dos músicos. Segundo descrição de Harnoncourt:

Monteverdi conta que, inicialmente, repugnava aos músicos o fato de tocar 16 vezes a mesma nota num único compasso. Sentiam-se verdadeiramente ultrajados por se exigir deles uma coisa musicalmente tão absurda. Além do mais, as notas repetidas, num estilo que se pretenda rigoroso, eram proibidas. Foi preciso que ele lhes explicasse que elas tinham uma significação extra-musical, um sentido dramático, corporal. (Op. Cit., p. 169)

Harnoncourt chama a atenção para o aspecto dramático que um efeito musical pode representar. Neste sentido, além de sua função puramente musical, existe um outro nível de linguagem que a partitura não pode registrar, relativo a uma outra esfera temporal, que envolve também a corporalidade:

Com o “concitato”, entrou na música algo que ainda não existia: o elemento corporal, puramente dramático, que nos leva agora a abordar um importante aspecto do drama musical. Não se pode representar uma situação dramática, um diálogo, sem ação. Aqui, são necessários a mímica, os gestos e os movimento do corpo inteiro. Fala-se com todas as fibras do corpo. Da mesma forma que a linguagem sonora dramática, descoberta por Monteverdi, esclarece e realça o conteúdo expressivo da palavra, ela comporta também o movimento corporal. Monteverdi foi, por conseguinte, o primeiro grande dramaturgo da música a interar o gesto à composição, com isto renunciando um elemento essencial das futuras encenações. Pra mim, só existe de fato o drama musical quando todos estes elementos aqui citados, inclusive o corporal, se acham reunidos. (Op. Cit., p. 170)

4.3 A radiografia da obra: o silêncio das articulações

As considerações de Hindemith acerca do complexo aparato que influenciam a performance musical, expostas no cap. III, além de todos os aspectos musicológicos apontados por Harnoncourt, extrapolam o dualismo existente naquilo que Adorno (1998) classificou como “contradição entre música e material sonoro”. Colocam em jogo outros elementos como a interação entre intérprete e espaço sonoro, recepção do público e performance, além do uso do instrumento apropriado. Estes elementos situam a interpretação musical em uma perspectiva multifacetária, afastada, portanto, da tarefa binária que contrapõe notação musical (partitura) ao intérprete, devendo este último apenas pagar o tributo da fidelidade ao texto musical. Rompendo com as amarras que o destinavam ser o veículo entre a grande obra já criada e morta e o público contemporâneo, o intérprete, que abraçou as mesmas ferramentas teóricas utilizadas pela fenomenologia da percepção, poderia se tornar não apenas um intermediário neutro, mas um co-autor da obra. Esta co-autoria pode variar, desde intervenções radicais no caso de se tratar de obras abertas, como é o caso da música medieval, até jogos de ilusionismo acústico, como os citados por Harnoncourt em relação à música escrita para órgão de Bach, e que poderiam ser também estendidos aos diversos recursos idiomáticos utilizados pelos cravistas para escamotear a impossibilidade destes instrumentos de realizar variações dinâmicas. (Sobre as novas configurações destinadas ao intérprete e suas implicações fenomenológicas, ver capítulo V).

A posição de Adorno em favor do texto musical, da composição representada pelo registro na partitura como um legado atemporal que não se conecta com o contexto histórico do qual foi gerada, transparece em vários momentos de sua fala e traduz-se principalmente no desprezo que ele cultivou em relação aos instrumentos musicais que foram porta-vozes das criações musicais do séc. XVIII. Dentre estes, ADORNO (1998) destacou as dificuldades do cravo e do órgão, para os quais a maioria da música para teclado do período foi composta, de serem incapazes de fazer transparecer satisfatoriamente a complexa teia contrapontística característica da música de Bach, especialmente a música mais abstrata deste, composta nos últimos anos de sua vida.

As características monodinâmicas e unívocas quanto à articulação, tanto do cravo quanto do órgão, são notórias e bastante conhecidas. Elas estão entre os motivos do ostracismo de mais de um século vivido pelo cravo, após as mudanças estilísticas advindas do romantismo e a ascensão do piano como instrumento protagonista da estética romântica. O que interessa para nossa análise, exercida da confortável perspectiva de comentaristas de estética da performance, podendo colher resultados de mais de 50 anos de experiências bem sucedidas em relação ao uso dos instrumentos históricos, é perceber que a importância dada ao texto musical escrito em contraposição aos instrumentos como portadores de valores intrínsecos que apontam caminhos para interpretação, mudou consideravelmente nestas últimas décadas. A condenação peremptória daqueles instrumentos por parte de Adorno revela, na verdade, uma visão centralizada na herança escrita da música histórica, claramente ligada ainda ao conceito romântico de “obra de arte” como um produto acabado e imutável.

A partir de uma análise de cunho estruturalista, Adorno pontualmente chama a atenção para a importância da articulação e dos planos sonoros independentes como fatores que o intérprete deve trazer à tona para revelar a verdadeira estrutura composicional das obras de Bach, e condena com veemência a tendência de utilização de instrumentos históricos como uma maneira de desenraizar o romantismo impregnado nas tradicionais leituras desta música. Isto não quer dizer que sua posição partilhava o que ele chama de “monstruosas apresentações de músicas de Bach que mobilizavam massas imensas, como as que foram realizadas costumeiramente nos anos posteriores à Primeira Guerra” (ADORNO, 1998: 143). Como veremos adiante, não há incongruências nas suas idéias, que são pacientemente erguidas, e onde o espaço para as vozes mortas no passado não existe. Seus argumentos sustentam-se na valorização da *subjetividade* do intérprete em contraposição a *objetividade*, à qual os *puristas* e adeptos do *historicismo* se agarram como náufragos desesperados:

O argumento preferido dos puristas, o de que tudo já está expresso na própria obra, de que basta que o intérprete se anule para que a obra fale por si mesma, de que a execução propriamente interpretativa seria um grito forçado e deformado enquanto a auto-revelação da obra seria mais simples, natural e convincente; este tipo de argumento não tem valor. Na medida em

que a música precisa de uma interpretação, sua lei formal consiste na tensão entre a essência composicional e o fenômeno sensível. Colocar a obra numa tal tensão só se justifica se a execução é testemunho da própria essência. É justamente este o papel da reflexão no sujeito e em seu esforço. A tentativa de fazer justiça ao conteúdo objetivo de Bach, direcionando o esforço subjetivo apenas para a eliminação do sujeito, volta-se contra si mesma. A objetividade não permanece como resto após a subtração do sujeito. (Op. Cit., p. 142)

A verdadeira interpretação é uma radiografia da obra; tem a função de revelar no fenômeno sensível a totalidade de todos os caracteres e conexões musicais, e este conhecimento se conquista no estudo aprofundado da partitura. (Op. Cit., p. 142).

Sem dúvida, o “estudo aprofundado da partitura” é um fator essencial para todos os músicos. Hoje, no entanto, sabemos que somente o diagrama sonoro deixado pelo compositor, representado pela partitura, é incapaz de nos fornecer todos os parâmetros essenciais para interpretação, principalmente de uma prática musical que se perdeu na descontinuidade da transmissão de suas tradições interpretativas, como é o caso da música anterior ao romantismo. Dentre os fenômenos impossíveis de serem anotados pela escrita, destacam-se as nuances de articulação, mas também toda uma gama de microfenômenos que variam desde as escolhas timbrísticas para cada nota até as pequenas oscilações rítmicas dentro do *tactus*, (pulsação) também chamada de *swing* por alguns músicos, em analogia ao fluxo natural de movimentos corporais ocorridos na dança.

Estes elementos induzem a entender “radiografia da obra” necessariamente como um movimento para revelar os vários planos de análise, de modo a fazer transparecer toda a espessura do tecido sonoro em suas múltiplas e variadas camadas, onde a relação estrutural de alturas e duração é a primeira e, portanto, a mais evidente. É consensual também o fato de que a partitura cumpre diferentes funções, na medida em que determinada tradição musical fez um uso não absoluto desta, tornando o próprio ato da criação musical um evento cuja fixação no papel contém maior ou menor precisão. Basta para isto compararmos a “partitura” de uma *canzó* medieval com a de um *lied* do séc. XIX. Dentro de gêneros que se assemelham, ou seja, poesia cantada e acompanhada por

algum instrumento, existe uma enorme diferença de grau de previsibilidade na interpretação, e de improvisação esperada do intérprete, de acordo com o que chegou até nós de notação musical de exemplos como esses. Pode-se concluir que, de modo genérico, a música antiga tem uma notação mais aberta que a moderna, tomando-se como divisor de águas entre antigo e moderno, o advento do ensino institucionalizado de música pelo Conservatório. Em outras palavras, a passagem da transmissão oral via mestre/discípulo para a transmissão escrita via instituição/aluno.

Em qual plano se colocam as partituras de Bach? Esta não é uma resposta simples, pois além do fato de cronologicamente sua música ser situada na esfera da “música antiga”, existem outros fatores em jogo. Adorno, por exemplo, considera-a como música absoluta, atemporal. Tomando como outro exemplo as músicas anotadas no séc. XIV inseridas no contexto da *Ars Nova* e da *isorritmia* (ver cap. VII - 7.3) em comparação com a música improvisada contemporânea, aquelas escritas nos primórdios da notação *mensurata* (medida) possuem uma notável precisão de escrita em relação às modernas, tornando a equação música antiga = escrita aberta / música moderna = escrita fechada, inversamente proporcional. Temos, portanto, que considerar a finalidade da escrita, o porquê do seu uso, as particularidades que variam de autor para autor, de região para região, e não tomá-la de maneira absoluta. A padronização da notação musical, que é espelhada na padronização dos instrumentos musicais, é também um assunto vasto e com importantes conexões estéticas e históricas, que não pode ser ignorado. A que partitura Adorno se refere, aos manuscritos deixados pelo autor ou às suas edições modernas, sujeitas aos filtros de entendimento dos editores? O equívoco de Adorno foi justamente voltar suas baterias de ataque contra aqueles que estavam, de fato, buscando “revelar no fenômeno sensível a totalidade de todos os caracteres e conexões musicais”, no sentido amplo preconizado pela hermenêutica de Ricoeur e Gadamer, e buscando uma interpretação fenomenológica, amparada pelos instrumentos históricos. Harnoncourt comenta a questão da seguinte forma:

Precisamos refletir sobre o que está subentendido, e também levar em conta que os autores antigos não escreviam para nós, mas para os seus contemporâneos. Frequentemente, para nós, o mais importante é exatamente aquilo que **não** foi escrito, pois eles não

escreviam o que era por todos sabido, o óbvio. Não existe nenhuma obra didática que se possa, hoje em dia, tomar como fonte de todas as informações necessárias. É necessário ser muito cauteloso na análise de citações, e é de suma importância que se leve em conta o contexto geral. As “contradições” são sempre mal-entendidos. (HARNONCOURT, 1990: 53)

Não se trata de negar o peso do registro escrito. A partitura tem uma importante função no sentido de coordenar o acontecimento musical no tempo e espaço, dos parâmetros básicos do som, como altura, duração e intensidade relativa. A escolha por Adorno de “radiografia” como metáfora de análise desejável para a correta interpretação de uma obra musical escrita no passado, é, entretanto, reveladora de sua relutância em sair do mundo apolíneo das idéias, onde coloca a criação da música pura, absoluta, e neste caso, o exemplo tomado da música de Bach é lapidar, e imiscuir-se no plano dionisíaco representado pelos instrumentos musicais, com suas vicissitudes e incongruências. Ao invés de constatar, pela radiografia, a estrutura da obra, e a partir deste entendimento racional, construir uma interpretação musical, a alternativa pós-estruturalista foi entender a obra de uma perspectiva *homeopática*, ou seja, onde a interpretação da doença não é tratada como um fator externo, mas, ao contrário, toma o maior número de elementos possíveis envolvidos na criação da obra, internos ou externos, para construção de uma interpretação, tratando-a de dentro para fora e não de fora para dentro. Neste movimento centrífugo, deve ser considerado também o caminho de reconhecimento do intérprete da sua própria memória auditiva. A radiografia, por sua vez, é o retrato do observador externo que procura entender o que está oculto por meios auto-referentes; impede o corpo de falar sua própria língua, e o “eu” de desenvolver a capacidade de escuta desse corpo.

Estes conceitos colocam os intérpretes adeptos da corrente histórica e da musicologia aplicada ao lado da fenomenologia exercida através da *praxis* de técnicas musicais antigas e da *hermenêutica*, conforme demonstrado por Paul Ricoeur (vide cap. V), através da compreensão de informações históricas não como regras impostas e imutáveis, mas também como frutos de décadas de prática musical, portanto suscetíveis a particularidades de gosto, de época e do contexto social. É importante notar que a maioria dos tratados que são referências para o músico atual que procura entender a música do

passado de outra perspectiva que não a contemporânea filtrada pelo romantismo, foram métodos que visavam a instrução de discípulos e aprendizes, escritos por músicos de grande experiência e decorrentes de uma extensiva tradição de prática musical. São eles que detêm a receita, o “remédio” que possibilita a “cura” para a nossa “doença”, retomando aqui a metáfora tomada de empréstimo da homeopatia. A radiografia como metáfora da análise estrutural, conforme proposta por Adorno é, neste sentido, o elemento externo utilizado para clarear a visão do músico míope de si e do outro.

De fato, os músicos que se dispuseram a deixar uma cultura musical já estabelecida para reinventar uma nova, estavam buscando o oposto de regras rígidas ou de documentação arqueológica para justificar alguma interpretação exótica. Buscavam, sim, uma maior amplitude para interpretação, liberta das traduções românticas canonizadas e sem descartar, no entanto, o *mundo do texto*, como propôs Paul Ricoeur, de modo a respeitar as diversas textualidades da herança escrita. (ver cap. V)

4.4 Pós-modernismo: caminhos da análise além da partitura

J.J. Nattiez nos mostra, em seu ensaio “*Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais*” (NATTIEZ, 2004, p. 05-46), e no livro recentemente publicado no Brasil *O combate entre Cronos e Orfeu – Ensaaios de semiologia musical aplicada* (2005), uma perspectiva múltipla dos caminhos seguidos pela análise musical nas últimas décadas. Neste panorama, Nattiez explica detalhadamente a passagem das análises de caráter estruturalista, baseadas nos modelos preconizados pela lingüística, a partir de Saussure, sobre o nascimento e o desenvolvimento da semiologia e da semiolingüística e suas implicações nas novas abordagens vinculadas à semiologia musical, que Nikolas Ruwet sintetizou em artigo escrito em 1966, “*Méthodes d’analyse en musicologie*” (Métodos de análise em musicologia), e como estes fatores convergiram para a formação de um vasto acervo de metodologia analítica que posteriormente norteou o desenvolvimento dos modelos pós-estruturalistas. Inicialmente, expõe as bases do modelo semiótico:

Ruwet se inspirava em uma das grandes dicotomias básicas propostas por Saussure, aquela que distingue, em um enunciado lingüístico, entre as relações sintagmáticas “in praesentia” e as relações associativas “in absentia” e que iria conduzir à distinção entre sintagma³⁸ e paradigma³⁹” (NATTIEZ, 2004, p. 14)⁴⁰

A formação desse aparato analítico foi uma importante contribuição para “uma época em que se deplorava, não sem razão, o caráter impressionista e, até mesmo, demasiado literário, da análise musical.” (op. Cit., p. 14). Adorno poderia acrescentar a estas razões o *historicismo* e os *puristas*. Alguns depoimentos de compositores

³⁸ **Syntagma:** ordenação. Classificação segundo gêneros ou números. A origem do termo remete à ordenação das fileiras da infantaria do exército Macedônio. Neste sentido, refere-se ao caráter *sintático* da linguagem.

³⁹ **Paradigma:** Modelo ou exemplo. Padrão. Refere-se ao caráter *semântico* da linguagem.

⁴⁰ Nattiez expõe ainda as proposições metodológicas deste modelo: 1) situar sintagmaticamente cada unidade de uma monodia, analisada segundo o critério da dialética entre repetição e transformação, em relação a seus vizinhos; 2) mostrar suas relações paradigmáticas com unidades que podem ser colocadas muito mais adiante sobre o sintagma; 3) mostrar como estas unidades se inserem dentro de uma organização hierarquizada.

contemporâneos atuantes nesta mesma época (início dos anos 60), enfatizam o caráter auto-referente da música, razão pela qual alguns críticos vêm neste ponto os motivos para o isolamento da linguagem musical contemporânea e o afastamento para com o público, tendo em vista que cada compositor poderia desenvolver seu próprio “universo lingüístico”. Nattiez (*Op. Cit.*: 9) ressalta ainda que esses “depoimentos, compartilham da concepção estética da música como “forma em movimento” (HANSLICK, 1854), ou da concepção semiológica da música como “sistema autotético”, isto é, que se remete a si próprio (JAKOBSON, 1970):

Stravinsky afirmava: “A música é, por sua essência, impotente para exprimir qualquer coisa”; “A expressão não foi jamais propriedade imanente da música” (1935-36); Varèse: “Minha música não pode exprimir outra coisa senão ela mesma”; Boulez: “A música é uma arte não significante”(1985). (NATTIEZ, 2004, p. 9)

Em sintonia com o que os próprios compositores pensam de suas criações, e em consonância com o posicionamento adorniano, Jakobson resume o que seria a teoria analítica de Ruwet:

Nikolas Ruwet... declara que a sintaxe musical é uma sintaxe de equivalências: as diversas unidades estão em relações mútuas de equivalência multiforme. Esta afirmação sugere uma resposta espontânea à questão complexa da semiose musical: mais que visar algum objeto intrínseco, a música se apresenta como uma linguagem que se significa a si mesma. Paralelismos de estruturas, construídos e ordenados de maneira diferente, permitem ao intérprete de todo “signans” musical, percebido imediatamente, deduzir e antecipar um novo constituinte correspondente e o conjunto coerente formado por estes constituintes. É, precisamente, esta interconexão das partes, assim como a sua integração dentro do todo composicional que funciona como o “signatum” mesmo da música.(JAKOBSON, 1970 apud NATTIEZ, *Op. Cit.* p. 14).

Nattiez constata, porém, as limitações metodológicas que esse tipo de análise implica, classificada por ele de *análise do nível neutro*, ou *nível imanente* (2004, p. 24).

Ao citar Paul Ricoeur, “Ninguém melhor que o filósofo Paul Ricoeur definiu e resumiu, mesmo que fosse para criticá-las do ponto de vista fenomenológico, as virtudes do estruturalismo” (Op. Cit., p. 7), oferece uma descrição das limitações implicadas em uma análise estruturalista, nos moldes propostos por Adorno, conforme exposto no capítulo anterior:

O tipo de inteligibilidade que se exprime no estruturalismo triunfa em todos os casos onde ele torna possível: a) trabalhar sobre um ‘corpus’ já constituído, parado, fechado e, neste sentido, morto; b) estabelecer inventários de elementos e de unidades; c) colocar esses elementos ou unidades em relações de oposição, de preferência em oposição binária; d) e estabelecer uma álgebra ou uma combinatória destes elementos e pares de oposição. (RICOEUR, 1969, apud NATTIEZ, Op. Cit. p. 7)

No decorrer dos anos 60 e nas décadas posteriores, em um momento onde as forças sociais e culturais convergiam para encontrar novos caminhos para superar o impasse modernista, dentro do âmbito da musicologia, com os impulsos cada vez maiores e mais presentes gerados pela inclusão em seu corpo de estudos, de trabalhos cujo campo de análise versava sobre música não europeia, música popular urbana, música histórica (sob um olhar não-historicista, embasado na *praxis* e na musicologia aplicada) e música contemporânea (sob a égide do desconstrutivismo de Derrida), houve obrigatoriamente a necessidade de uma maior abertura dos padrões de análise.

A etnomusicologia, neste aspecto, expunha escancaradamente, o quanto a musicologia havia se petrificado em parâmetros eurocentristas, herdados do impulso inicial que esta ciência recebeu do séc. XIX. Isto não restringiu, porém, as evidentes limitações das ferramentas analíticas engendradas dentro do âmbito da música tonal – donde se destaca o aparato analítico de Schenker – como se estas fossem as únicas a impedir que, dentro da herança cultural europeia, uma abordagem pós-estruturalista pudesse prosperar e gerar trabalhos essenciais para uma compreensão da história da música ocidental que estivessem em sintonia com a filosofia pós-modernista. Nattiez aponta algumas dessas mudanças:

A musicologia pós-moderna tem o grande mérito de ter ampliado o campo de investigações, notadamente ao abordar dois temas que haviam sido deixados de lado pelas gerações anteriores: o papel das mulheres e das minorias sexuais na história da música; as obras de compositores desde há muito considerados menores, em detrimento dos “monumentos” e dos “cânones” que foram privilegiados pelos historiadores tradicionais da música. (NATTIEZ, 2005, p.43)

Por seu turno, a etnomusicologia contribuiu decisivamente para que o poder analítico sobre o texto musical, por meio do aparato estruturalista, fosse de maneira crescente considerado não como único parâmetro de análise, mas como uma referência inicial. Isto levou, por exemplo, Nattiez, ele próprio um dos arautos da semiologia musical que iniciou seus passos no início dos anos 60, sob o guarda-chuva um tanto triunfalista, do qual as palavras acerca da *estrutura composicional* proferidas por Adorno poderiam ser tomadas como um digno exemplo, a sustentar, quarenta anos mais tarde, que os parâmetros estruturalistas haviam sido consideravelmente ampliados no decorrer dessas décadas, levando-o a adotar uma nova terminologia, denominada por ele de *Transestruturalismo*. Este termo seria mais adequado, segundo o autor, do que o termo usualmente aceito de *Pós-estruturalismo* que denota implicitamente uma negação e um seqüenciamento cronológico ao radical de onde é derivado, o que não está de acordo com suas propostas. Nattiez coloca-se em sintonia com sua época ao incorporar outros planos de análise, sem descartar, no entanto, o valor da análise semiológica musical:

Do ponto de vista conceitual, talvez fosse mais justo falar de “Transestruturalismo”, um termo algo pesado. Inicialmente, é preciso lembrar que a expressão Pós-estruturalismo designa, por vezes, a desconstrução e suas variantes, de cuja orientação não participo. Além disto, dentro da perspectiva que defenderei aqui, o Estruturalismo, com seus sucessos musicológicos, não é negado, sendo incluído em uma perspectiva metodológica e epistemológica que o transcende ao mesmo tempo em que o integra. (NATTIEZ, 2005, p. 18)

Neste modelo “transestruturalista”, não se trata de esquecer as estruturas, porém de se apoiar nelas ou as integrar em uma perspectiva que as ultrapasse. (Id. p. 31)

Mais adiante, ele explica como opera tecnicamente a noção de *Transestruturalismo*, a partir da adoção da *teoria semiológica tripartite* concebida por Jean Molino (1975):

O Estruturalismo concentra-se sobre as estruturas imanentes...[Ele] pouco ou nada se atém aos “processos” composicionais e aos perceptivos, ou então considera que a descrição imanente remete, “de facto”, a eles. Foi isto que me conduziu, muito rapidamente, a uma reação que me levou a adotar, como modelo de referência em minhas pesquisas, a teoria semiológica tripartite de Jean Molino (1975). Para explicar plenamente o funcionamento semiológico de uma obra ou de uma prática musical, é preciso ir além das estruturas imanentes – recorrendo, no dizer de Molino à “análise de nível neutro” – e considerar as estratégias de criação que originaram tais estruturas (poiética) e as estratégias de percepção por elas desencadeadas (estésica). (Op. Cit.: 30)

Em relação à musicologia histórica européia, a ampliação de parâmetros induzidos por uma visão não dualista entre musicologia e etnomusicologia, levou Nattiez, citando Lydia Goehr (1992), a afirmar que:

Não é aceitável que se continue a abordar a música fundando-se sobre uma escala de valores, implícita ou explícita. A musicologia não pode mais continuar a construir a narrativa da história sobre a idéia de obras-primas, obras canônicas e compositores de referência. Uma obra notável de Lydia Goehr (1992) mostra a que ponto foi tardia a aparição do conceito de obra na música e como se constituiu “o museu imaginário” da música ocidental. O historiador deve seguir o exemplo positivo da etnomusicologia, que explica e justifica um determinado “corpus” musical unicamente através de seu meio cultural, dando as costas às hierarquias de valores, salvo para indicar porque as obras são interessantes para o ouvinte de hoje. Não existem obras, estilos, gêneros ou culturas musicais superiores a outros. (Op. Cit.: 44)

Ao examinarmos os estatutos fundadores da moderna etnomusicologia, de acordo com PINTO (2001), citando MERRIAM (1964), poderemos constatar o quanto os postulados alinhados com Nattiez e Goehr, são tributários da aproximação da musicologia com os preceitos da antropologia, inclusive em suas metodologias de pesquisa, que encampam, como veremos a seguir, no caso da etnomusicologia, a participação musical como estratégia de pesquisa de campo. Neste sentido, existe um paralelo evidente com o ocorrido na musicologia aplicada, entendida como uma opção

consciente dos músicos em realizar pesquisas de práticas interpretativas antigas a partir dos instrumentos musicais provenientes das tradições musicais anteriores ao romantismo (p. ex. N. Harnoncourt). Esta tendência pode ser vista como um eco do que já acontecia há algumas décadas no âmbito da antropologia, e posteriormente, na etnomusicologia. Tiago de Oliveira Pinto descreve os estatutos da moderna etnomusicologia da seguinte maneira:

Com seu livro “The Anthropology of Music” de 1964, considerado decisivo para a abordagem antropológica na etnomusicologia, o antropólogo americano Alan P. Merriam formulou uma “teoria da etnomusicologia”, na qual reforçou a necessidade da integração dos métodos de pesquisa musicológicos e antropológicos. Música é definida por Merriam como um meio de interação social, produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores); o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na interrelação entre indivíduo e grupo. (PINTO, 2001: 224)

Outro autor que estabeleceu vários dos preceitos básicos sobre etnomusicologia foi John Blacking que, em 1973, publicou *How Musical is Man?*, enfocando o conceito de *som culturalmente organizado* (PINTO, 2001: 224). Blacking teceu suas teorias a partir do trabalho como etnomusicólogo junto ao povo *Venda* na África do Sul. Blacking lança neste livro idéias que colaboraram para abalar muitos dos conceitos tacitamente aceitos pela musicologia, erguidos sob a égide do pensamento euro-centrista. Considerando que as barreiras culturais que separam as sociedades são mais fluidas e suas diferenças estruturais menos drásticas, quando se toma a música como parâmetro, muitos dos juízos preconceituosos ditados pelas abismais diferenças que existem entre as sociedades, do ponto de vista da potencialidade econômica e do desenvolvimento científico, são diluídos e amenizados. Afinal, a música contemporânea européia traçou um caminho que, em muitos aspectos, foi de encontro a conceitos musicais praticados desde sempre pelas sociedades tribais, colocando em xeque uma visão teleológica de desenvolvimento da linguagem musical e, conseqüentemente, dos instrumentos musicais. Blacking nos deixa um depoimento muito esclarecedor no prefácio de seu livro:

O resultado de aproximadamente dois anos de trabalho de campo entre os *Venda* e as tentativas de analisar esses dados por um período de mais

de doze anos, [...] é que compreendo agora, melhor e com mais clareza, a história e as estruturas da “Arte” européia. A distinção entre os termos “música artística” e “música folclórica”, exceto como emblemas comerciais, não fazem mais sentido para mim. [...] Os *Venda* me ensinaram que música não pode jamais ser uma coisa em si mesma, e que *toda* música é música folclórica, no sentido que não pode ser transmitida ou ter sentido sem associações entre as pessoas. (BLACKING, 1973, p. 10)

Os *Venda* aprendem a compreender os sons musicais da mesma maneira que compreendem o discurso falado. Não menos que dezesseis estilos são distinguidos, com ritmos e combinações de cantores e instrumentos; e entre estes estilos há mais subdivisões e canções entre cada subdivisão. (BLACKING, 1973, p. 40)

Apesar dos *Venda* geralmente classificarem sua música de acordo com a função social, e a nomeação desta função e sua música correspondente ser o mesmo, os critérios de discriminação são formais e a partir da música. A distinção da função musical é feita pelo som, particularmente pelo ritmo e pelas configurações de vocais e/ou instrumentais do conjunto. (BLACKING, 1973, p. 41)

Podemos detectar ressonâncias do postulado de Blacking no discurso promovido pela musicologia histórica em favor da retomada de uma visão embasada na retórica musical para compreensão do discurso musical dos séculos XVIII e XVII, como defendeu Harnoncourt (1982). Harnoncourt mostra, de uma perspectiva bastante ampla, inclusive sob o ponto de vista de intérprete e pesquisador pioneiro, que a música clássica européia perdeu o sentido em nosso século, adquirindo apenas o caráter de “bela” sonoridade, alienada de uma estética mais ampla, o que a colocaria em um plano vinculado unicamente ao esteticismo. Esta mudança ocorreu na passagem do séc. XVIII para o XIX, como decorrência da Revolução Francesa e da institucionalização do ensino de música pelo Conservatório, o que desencadeou uma nova maneira de se ouvir e fazer música. Desta maneira, as fissuras do existente nos templos do saber positivista ficaram evidentes com a quebra da transmissão de um supra-discurso de códigos retóricos que regia a cultura culta européia até então:

Esta é a maneira pela qual a música é feita e ouvida nos dias de hoje: nós isolamos, do conjunto da música dos últimos milênios, os componentes estéticos e, nesses, encontramos o nosso prazer. Utilizamo-nos apenas dos trechos que agradam aos nossos ouvidos, do

que é “belo”; com isto, não percebemos que degradamos completamente a música. Não nos interessa absolutamente se estamos deixando de ouvir o conteúdo essencial desta música: procuramos apenas a beleza que talvez no complexo geral da obra ocupe um espaço bem pequeno. (HARNONCOURT, 1988, p. 26)

Por sua vez, a etnomusicologia avançou em direção ao entendimento do fazer musical em todas suas implicações, inclusive considerando que determinadas escolhas podem ser direcionadas por limitações ou imposições físicas dos instrumentos musicais, por exemplo, e não por opções estéticas conscientes. Portanto, poderíamos apontar que Adorno, na sua função de filósofo da música, falhou ao voltar seus olhos para o passado e não antever o que seriam os caminhos do futuro. Na contramão do pensamento adorniano, Blacking sustenta que:

O fazer musical não é simplesmente um exercício de organização do som; é uma expressão simbólica de uma organização social e cultural, a qual reflete os valores e os modos de vida passados e presentes dos seres humanos que a criam. Assim, a lógica e o significado dos padrões musicais não podem jamais ser entendidos completamente sem a referência a outros fenômenos culturais dos quais eles são parte. Além disso, o liame entre cultura e som musical não é sempre observado diretamente; a música pode ser um resultado incidental de técnicas de performance, as quais são determinadas amplamente pelas situações sociais e pelas limitações físicas dos cantores, instrumentistas e seus instrumentos, todos sujeitos a um contexto social.⁴¹ (BLACKING, 1995, p. 127)

O caminho seguido pela etnomusicologia, que teve como modelo a observação *in loco* exercida nas pesquisas antropológicas, tendo por base uma percepção menos segmentada da *alteridade*, fez com que muitos etnomusicólogos passassem a acreditar que a participação musical ativa do pesquisador como uma estratégia de pesquisa de campo, tocando um instrumento, cantando ou dançando, poderia ser uma importante

⁴¹ Tradução de: “Music-making is not simply an exercise in the organization of sound; it is a symbolic expression of social and cultural organization, which reflects the values and the past and present ways of life of the human beings who create it. Thus the logic and meaning of musical patterns can never be understood fully without reference to other phenomena in the culture of which they are a part. Furthermore, the link between human culture and musical sound cannot always be directly observed; the sound may be an incidental result of techniques of performance, which are determined largely by social situations and by the physical possibilities and limitations of singers, players, and their instruments, all of which may be assigned by the cultural context”. (Tradução do autor)

ferramenta para sustentação de suas teorias. Oliveira Pinto fornece alguns exemplos de trabalhos de importantes etnomusicólogos que seguiram esta linha, começando por Mantle Hood, que nos finais dos anos 60, transformou seu departamento de etnomusicologia na Universidade da Califórnia em referência para um laboratório de prática de música mundial. Para ele “as propriedades musicais, as suas regras, a percepção de padrões específicos ou os critérios que definem toques podem melhor ser estudados através da prática musical”. (HOOD, 1963, *apud* PINTO, 2001, p. 256). O exemplo citado pelo historiador Peter Burke (ver capítulo V, p. 134), a respeito da possibilidade dos estudiosos sobre história das crenças populares mudarem os seus pontos de vista e começarem a *entender a feitiçaria por dentro*, a partir das práticas junto aos curandeiros, é também um exemplo dessas mudanças.

Essa mudança de enfoque coloca uma função diferenciada para o instrumento, como já estava acontecendo com as práticas interpretativas da música histórica sobre instrumentos de época, através da musicologia aplicada. O instrumento musical passa a ter voz ativa no cenário da pesquisa, não mais como um mero objeto a ser observado e descrito, mas como condutor principal da pesquisa. No caso de José Eduardo Gramani, as rabecas assumiram exatamente este papel, conforme será discutido detalhadamente adiante, nos capítulos VII e VIII.

Oliveira Pinto descreve uma importante experiência neste sentido. A partir do estudo e da prática do *dutar* (alaúde de 14 cordas do Afeganistão), John Bailey teceu uma consistente teoria sobre a morfologia do instrumento e sua influência sobre a estrutura musical. Este fenômeno, que chamou de “*spacio-motor-thinking*” (BAILEY, 1985; 1995), Oliveira Pinto traduziu por “Padrão Acústico Mocional”, descrito da seguinte forma:

Por questões de sua ergonomia, um instrumento musical impõe certas maneiras de se executar movimentos. A interação do corpo humano – com suas possibilidades fisiológicas de movimento – e a morfologia do instrumento exercem grande influência sobre a estrutura musical, canalizando a criatividade humana por vias previsíveis e musicais. Detalhada por uma análise interna, a técnica de execução de um instrumento vai levar às regras específicas dos padrões de movimentos que, por sua vez, constituem uma importante base do fazer musical. (PINTO, 2001, p. 235)

Estas experiências serão aprofundadas por Kubik na África, que amplia todos os estudos do gênero feitos anteriormente, e “enumera doze critérios que lhe parecem essenciais para uma compreensão de estruturas sonoras e de movimento dos processos musicais, cognitivos e performáticos de culturas africanas” (*Op. Cit.*: 238). Por seu turno, Oliveira Pinto analisa, em suas pesquisas no Recôncavo Baiano sobre o berimbau e o machete (espécie de cavaquinho), alguns aspectos da música brasileira com este enfoque, utilizando-se do conceito de *time-line-pattern*, um dos critérios enumerados por Kubik:

Time-line-pattern: Este é um padrão rítmico especial, de configuração assimétrica, que funciona como “cerne estrutural” da música. São fórmulas estáveis, produzidas em um tom apenas, de timbre agudo, e servem de orientação aos demais músicos e aos dançarinos...Um dos mais característicos desses time-line-patterns é representado pela linha rítmica do samba, executado no tamborim em um conjunto carioca de pagode. Os time-line-patterns são responsáveis por uma variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como orientação para as demais partes da música na sua linha temporal. (PINTO, 2001, p. 239-240)

Em seus estudos sobre os pífanos e da pequena gaita dos grupos de caboclinhos de Pernambuco e da Paraíba, em 1984 e 1985, Oliveira Pinto amplia os princípios do *time-line-pattern*, incluindo os padrões não temperados das escalas destes instrumentos, distinguindo estes como um componente vertical do som, que complementaria o horizontal, representado pelos padrões rítmicos.

Para nossa pesquisa, a análise musical engendrada a partir do movimento gerado pelo instrumento, será uma importante ferramenta para definir os *padrões acústicos mocionais* relativos à rabeca, e o quanto estes padrões determinam opções estéticas no caso da música de Gramani e suas novas significações dentro deste repertório. (ver cap. VII; 7.6; cap. VIII)

CAPÍTULO 5

O INTÉRPRETE FAZ O PACTO

5.1 A performance como experiência no devir

Nos rastros da fenomenologia desenvolvida por Husserl e, mais tarde, por Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Lyotard, entre outros, a musicologia moderna trata de desvincular-se do papel da análise do legado musical escrito, incorporando às suas ferramentas processos mais complexos, que ultrapassam os métodos de análise desenvolvidos a partir do séc. XIX e que davam predominância ao texto musical escrito, em detrimento das entrelinhas contidas nesse texto. Sobre os caminhos percorridos pela análise estruturalista a partir de 1960, ver Cap. IV, item 4.4.

O “Pacto com o Diabo” é um dos temas que permeiam o *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa. Tomado como representação psíquica, adquire a função de aquisição de uma forma de poder, da competência da palavra e da coragem para liderar o grupo de jagunços. João Adolfo Hansen no livro “o ‘O’ – A ficção da literatura em *Grande Sertão: Veredas*”, aborda o “Pacto” em várias dimensões metafóricas e lingüísticas: a partir do momento da aquisição das artimanhas desta fala, “pode-se dizer que o pacto consiste em, ao buscar o imaginário da força do sertão, apropriar-se da força do imaginário. Riobaldo deseja o poder e, tendo-o, terá também a competência de um conhecimento: falará. Metaforicamente, o Diabo é o skeptron⁴² de sua fala” (HANSEN, 2000, p.64). Esta forma de poder, ligada não só à força (técnica), mas também à palavra (retórica) e coragem (impulso criativo), é tomado de empréstimo aqui como uma metáfora do ato da performance musical.

Analogamente, o intérprete que ultrapassa as entrelinhas do texto musical e busca a força do imaginário contido no ato da performance, coloca em evidência outros planos além das amarras da partitura. A interpretação fenomenológica conta com os subsídios da Fenomenologia da Percepção, entendida como “[...] o estudo das essências, uma filosofia que repõe a essência na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira a não ser por sua facticidade” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 1, *apud* GUINSBURG, 2002, p. 288).

⁴² Skeptron – cetro; na polis grega era o bastão que o orador tomava ou recebia e que lhe dava o poder da palavra

Após percorrer estas linhas introdutórias, seguiremos em uma exposição que visa situar o papel do intérprete contemporâneo dentro dos parâmetros apontados pela fenomenologia. A consciência deste novo papel desvelou-se mais claramente para este intérprete, a partir do momento que a musicologia e a etnomusicologia se aproximaram da antropologia (ver cap. IV, item 4.4), abrindo novos campos para compreensão dos fenômenos musicais, a exemplo do apontado por Peter Burke em relação a “entender a feitiçaria por dentro”. A retomada de interesse pela rabeca, que constatamos atualmente, pode ser considerado um resultado prático destas mudanças. Devemos, no entanto, acompanhar detidamente como se desencadeou esse processo.

Assim como a modinha “praceana”, conforme chamava Mário de Andrade a modinha praticada fora dos salões (ver cap. II, p. 53), vivia paralelamente em outros ambientes sócio-culturais nas quais a prática musical era predominantemente improvisada, instrumentos como a rabeca sucumbiram nos porões da história oficial, sobrevivendo nas mãos do inculto, que os tomaram como única forma de expressão musical. Desta maneira, não há evidências de registros escritos dessa prática, restando-nos a tarefa de tatear esse passado através de outros meios, que não a música escrita. Neste ponto, torna-se essencial recorrer a outros elementos fora do âmbito da documentação resgatada em museus ou coleções, pois estes foram colhidos sob a ótica da cultura dominante, o que deixou rastros indelévels de omissão ou de predileção. Em relação às escolhas dos mediadores, e as estratégias para evitar um retorno puro e simples ao idealismo romântico e à restauração das tradições, Burke escreve:

O historiador dos inícios da Europa moderna terá algo a aprender com os antropólogos sociais que estudaram os habitantes das ilhas trobriandesas, os nuers ou a Sicília ou a Grécia contemporâneas? Um exemplo óbvio do que um historiador de crenças populares pode aprender com os antropólogos sociais que trabalham em outro continente encontra-se na pesquisa recente sobre feitiçaria. Certos estudiosos de feitiçaria africana consultaram curandeiros e até se tornaram seus aprendizes, de modo que chegaram a entender a feitiçaria por dentro. Os historiadores não podem imitar esses métodos, mas o exemplo dos antropólogos ajudou a libertá-los da pressão, exercida pelos documentos, no sentido de encarar as bruxas pelos olhos dos seus juízes. (BURKE, 1995, p. 111)

Uma das maneiras encontradas para se aproximar das práticas interpretativas “perdidas” no tempo, tanto no âmbito da cultura popular quanto da cultura erudita, foi a reutilização e incorporação de instrumentos musicais abandonados pela história oficial na performance musical. A interpretação de música antiga segundo critérios históricos e musicológicos é um fenômeno cultural que, a partir da década de 60, se impôs e abriu questões importantes neste aspecto. “*Entender a feitiçaria por dentro*”, conforme sugere Burke, como forma de se libertar “*da pressão exercida pelos documentos*”, passou a ser uma premissa para a visão contemporânea do antigo.

Todavia, a perspectiva do olhar contemporâneo para o passado carrega em si perigos intrínsecos. O discernimento da estrutura da obra no contexto de sua época, aquilo que Paul Ricoeur nomeou como “mundo do texto” (ver p. 141), é fundamental. O exemplo da linguagem retoricamente regrada do barroco, seja na literatura ou na música, é elucidativo dos equívocos que a descontextualização pode acarretar e ao mesmo tempo, da importância que o ato da interpretação adquire. Acerca da poesia satírica seiscentista de Gregório de Matos, Hansen destaca a posição privilegiada que o intérprete assume perante a obra, colocando em evidência a “teatralidade do texto”, conforme teoria de Zumthor:

Tem-se hoje, quando ainda se é moderno, o hábito de ler esses poemas com os olhos da modernidade, que são os nossos: ao fazê-lo, buscamos neles a experiência de uma originalidade radical da letra, movidos que somos pela estetização da experiência estética como esfera autônoma, negatividade e promessa de felicidade utópica. Falamos, por exemplo, da “inventividade” ou da “ruptura” e mesmo da “revolução” de tal metáfora ou poema. Talvez nada fosse mais estranho à poesia satírica que correu em Salvador em fins do século XVII que essa estetização, pois essa poesia é, antes de tudo, uma intervenção que produz um rosto anônimo em que alguém se reconhece: a “população”, rusticamente aguda, com um gosto acentuadíssimo por pompas, aparatos, divertimentos e duplo sentido das palavras, que a sátira cuida de atender, em sua linguagem excessiva, agudamente rústica, criticando-lhe os excessos. Como escreve Zumthor para a Idade Média, também os poemas satíricos seiscentistas funcionam em condições teatrais: como comunicação entre um cantador e seu auditório⁴³, tornando-se obras no ato da sua atualização oral. (HANSEN, 2004, p. 64)

⁴³ ZUMTHOR, Paul – *Essai de poétique médiévale*, p. 39

Todas estas teorias reforçam a posição de que no âmbito da música, não é suficiente apenas uma abordagem historicista do passado que caracteriza as iniciativas que envolvem a recuperação, o restauro e o resgate. A consciência do quanto as práticas interpretativas têm a aprender com outros campos de conhecimento, como a Fenomenologia da Percepção, é fundamental para encontrarmos saídas para o labirinto do dilema tradição/contemporaneidade. Não basta para a performance musical a utilização simplista das ferramentas adequadas, buscando uma aproximação superficial com a sonoridade do passado ou com uma sonoridade exótica que ficou esquecida nos baús do tempo. Ao intérprete resta, sobretudo, não sucumbir às facilidades do inesperado, e encarar a função primordial do ato único da performance como uma experiência no *devenir*⁴⁴, isto é, “algo que não possui existência prévia, passando a existir somente no momento em que se atualiza” (GUINSBURG, 2002, p. 287), que não existe antes ou depois e que escapa a qualquer análise puramente intelectual. Segundo Merleau-Ponty:

O indispensável na obra de arte, o que a torna, muito mais que um meio de prazer, um órgão do espírito, cujo análogo há de se encontrar em qualquer pensar filosófico ou político se for produtivo, é que contenha, melhor que idéias, matrizes de idéias, que nos forneça emblemas cujo sentido não cessará nunca de se desenvolver, que, precisamente por nos instalar em um mundo do qual não temos a chave, nos ensine a ver e nos propicie enfim o pensamento como nenhuma obra analítica o pode fazer, pois que a análise só revela no objeto o que nele já está. (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 360)

A reação ao folclorismo aconteceu a partir das postulações pós-modernas que incorporam a cultura popular não como um recorte do popular no erudito, mas como uma criação que, abolindo as fronteiras entre as duas culturas, instaura novas formas contemporâneas de linguagem cujas raízes brotaram de ambas as fontes. Neste sentido, o exemplo de Guimarães Rosa (ver cap.II) é norteador para todas as formas artísticas. O mesmo raciocínio pode ser aplicado ao movimento que tirou dos museus o cravo, a viola da gamba, o violino barroco e todos os instrumentos que compõem o *instrumentarium* da

⁴⁴ Termo utilizado por Aristóteles, atribuído a Heráclito, retomado por Hegel e por várias correntes da filosofia moderna tributária da dialética hegeliana e/ou da análise processual dos fenômenos e da existência. Em português, seu emprego generalizou-se no século XX, de preferência a *devenir* e *vir-a-ser*, seus equivalentes semânticos. GUINSBURG, J.; FUSER, R. A. B., 2002: 287.

música antiga⁴⁵. Trata-se, como veremos adiante, de uma visão contemporânea sobre a música do passado, na qual os instrumentos assumem o centro do jogo estético, como porta-vozes de uma *sintaxe instrumental*, tão importante quanto o texto que sobreviveu para ser interpretado. Neste enfoque, a ênfase é colocada no momento da atuação, e não na obra registrada na partitura, considerando o intérprete como co-autor desta. O contrário, portanto, do que sugeriu Adorno⁴⁶, ou seja, de tratar os instrumentos históricos apenas como acessórios periféricos da composição verdadeira, registrada na partitura e que deveria ser trazida novamente à vida pela interpretação subjetiva desconectada do passado.

⁴⁵ Quando se examina o ‘instrumentarium’ e se acompanha a história de cada instrumento, se percebe que não existe praticamente nenhum instrumento de fato moderno, que quase todos possuem uma história de vários séculos. (HARNONCOURT, 1990, p. 129)

⁴⁶ Sobre este tema ver o capítulo III “O Advogado do Diabo: Adorno e as práticas interpretativas históricas”

5.2 O intérprete e o “mundo do texto”

Encontramos na filosofia hermenêutica de Paul Ricoeur uma chave para compreensão dos mecanismos que sustentam uma musicologia histórica ou uma “musicologia aplicada”, como chamada por Kerman, não confinada ao historicismo e que concilia a objetivação histórica e interpretação subjetiva. Ricoeur propõe uma terceira via hermenêutica, que ultrapassa a hermenêutica romântica de Dilthey, e acrescenta novos enfoques à hermenêutica de Gadamer, notadamente no conceito de *distanciamento alienante* (*Verfremdung*) ao qual ele acrescenta a noção de “mundo do texto”:

É essencial a uma obra literária, a uma obra de arte em geral, que ela transcenda suas próprias condições psicossociológicas de produção e que se abra, assim, a uma seqüência ilimitada de leituras, elas mesmas situadas em contextos sócio-culturais diferentes... Essa autonomia do texto tem uma primeira consequência hermenêutica importante: o distanciamento não é o produto da metodologia e, a este título, algo de acrescentado e de parasitário. Ele é constitutivo do fenômeno do texto como escrita; ao mesmo tempo, também é a condição da interpretação; a *Verfremdung* [distância] não é somente aquilo que a compreensão deve vencer, mas também aquilo que a condiciona. Estamos, assim, em condições de descobrir, entre objetivação e interpretação, uma relação muito menos dicotômica e, por conseguinte, muito mais complementar que a que havia sido instituída pela tradição romântica. (RICOEUR, 1990, p.54)

Sua referência à capacidade do texto poético, e analogamente, da música, de superar a dialética de uma interpretação encurralada pelas intenções psicológicas que se *dissimulam por detrás do texto* ou regidas pela dissecação estruturalista, é esclarecedora:

Minha tese consiste em dizer que a abolição de uma referência de primeiro nível, abolição operada pela ficção e pela poesia, é a condição de possibilidade para que seja liberada uma referência de segundo nível, que atinge o mundo, não mais somente no plano dos objetos manipuláveis, mas no plano que Husserl designava pela expressão de *Lebenswelt*, e Heidegger pela de “ser-no-mundo”. É essa dimensão referencial absolutamente original da obra de ficção e de poesia que, a meu ver, coloca o problema hermenêutico mais fundamental. Se não podemos definir a hermenêutica pela procura de um outro e de suas intenções psicológicas que se dissimulam por detrás do texto; e se não pretendemos reduzir a interpretação à desmontagem das estruturas, o que permanece para se interpretado? Responderei: interpretar é

explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado diante do texto. (RICOEUR, 1990, p. 56)

Muitas das chaves que possibilitaram ao intérprete contemporâneo desvendar alguns dos mistérios da interpretação musical em instrumentos antigos, como as regras de ornamentação e articulação, e com isso, superar as “limitações” destes instrumentos, foram fornecidas pelos tratados musicais do séc. XVIII. Entretanto, a leitura filológica desses documentos não seria suficiente para revelar a música em todas as suas facetas. A intuição do intérprete não pode ser descartada e, neste ponto, Adorno condena com razão uma interpretação apartada do subjetivismo:

A tentativa de fazer justiça ao conteúdo objetivo de Bach, direcionando o esforço subjetivo apenas para a eliminação do sujeito, volta-se contra si mesma. A objetividade não permanece como resto após a subtração do sujeito. Jamais e em nenhuma passagem o texto musical da partitura é idêntico à obra; sempre se impõe a exigência de apreender, mantendo-se fiel ao texto, o que nele se oculta. Sem esta dialética, a fidelidade ao texto transforma-se em traição: a interpretação que não se preocupa com o sentido musical porque este se revelará automaticamente, em vez de entendê-lo como algo que se constitui durante a execução, acaba perdendo-o. (ADORNO, 1998, p.142-143)

A superação do impasse historicista aconteceu justamente quando a relevância do *fenômeno sensível* foi percebida de uma maneira ampliada, onde o conhecimento histórico é apenas uma ferramenta, um meio. Enquanto Adorno enfatizou em sua análise uma óptica estruturalista da música, a musicologia nas décadas posteriores avançou sob o abrigo da fenomenologia e da hermenêutica. A “musicologia pós-moderna”, segundo Jean-Jacques Nattiez, mudou o seu foco para postular que:

O recurso aos sistemas de notação, a prática da análise musical na justificação estética e o discurso musicológico tendem a atribuir um valor permanente ao texto musical. Taruskin declara, respondendo a Ingarden: “A partitura não tem por finalidade definir a obra, apenas tornar possível a sua interpretação”(TARUSKIN 1995: 208-209) e Tomlinson o formula radicalmente: “A análise musical é um dos mais

severos sistemas de limitações discursivas que as disciplinas acadêmicas têm oferecido” (TOMLINSON, 1993, p. 230-231 apud NATTIEZ, 2005, p.44)

Quando Ricoeur propõe uma terceira via para a hermenêutica, vinculando-a à noção do “mundo do texto”, percebe-se a anacronia dos argumentos defendidos por Adorno, justamente pela recusa em fazer ressoar o passado no presente, ignorando o “mundo do texto” barroco e suas regras retóricas, optando por entender a obra como um fenômeno atemporal. Por outro lado, constata-se a validade dos argumentos de Ricoeur, como pressupostos para uma interpretação histórica que ultrapassa o historicismo:

Estamos lembrados de que a hermenêutica romântica enfatizava a expressão da genialidade. Igualar-se a essa genialidade, tornar-se contemporâneo dela, era a tarefa da hermenêutica. Dilthey, próximo ainda, neste sentido, da hermenêutica romântica, fundava seu conceito de interpretação sobre o de “compreensão”, vale dizer, sobre a captação de uma vida estranha exprimindo-se através das objetivações da escrita. Donde o caráter historicizante e psicologizante da hermenêutica romântica e diltheyniana. Esta via não nos é mais acessível, a partir do momento em que levamos a sério o distanciamento, pela escrita, e a objetivação, pela estrutura da obra. Significaria isto, porém, que ao renunciar a aprender a alma de um autor, limitamo-nos a reconstituir a estrutura de uma obra?

A resposta a essa questão afasta-nos tanto do estruturalismo quanto do romantismo. A tarefa hermenêutica fundamental escapa à alternativa da genialidade ou da estrutura. Vinculo-a à noção do “mundo do texto”. (RICOEUR, 1990, p.54-55)

5.3 Salvar o passado no presente: a interpretação como recriação

Em sua crítica aos puristas, Adorno não considerou a musicologia histórica como um caminho para revelar faces da música que, de outra maneira, seriam encobertos pelas sombras de um olhar posicionado unilateralmente, a partir de uma perspectiva que menospreza o passado como portador de uma *história arcaica* ou de uma *abertura da história*. Deste modo, sua argumentação coloca as noções de *evolução* e *progresso* como condutores do seu discurso, deixando em plano secundário as transparências que permitem um entendimento mais permeável dos documentos históricos, com uma visão não obstruída pela opacidade da crença que confere a superioridade artística, de acordo com a evolução desencadeada pelas demandas sócio-culturais. A historiografia moderna mostrou o quanto podem ser equivocados os conceitos regidos pela máxima do desenvolvimento, em todos os seus desdobramentos.

O desprezo de Adorno pelos instrumentos originários do período barroco, e sua descrença nas aptidões destes para igualarem-se ao nível artístico da obra de Bach, transparecem claramente em sua crítica à sonoridade do cravo e do órgão:

A atitude mecânica dos instrumentos utilizados no baixo contínuo ou dos pobres corais escolares não contribui para a sagrada serenidade, mas sim para a frustração maliciosa, e é pura superstição a idéia de que os fortes órgãos do barroco conseguiram captar as extensas ondas das enormes e lapidares fugas bachianas. A música de Bach se encontrava a uma distância astronômica do nível geral da produção de sua época... É possível que nelas já estivesse plenamente realizada a contradição entre música e material sonoro, como ocorre na inadequação do som do órgão em relação à estrutura minuciosamente articulada da obra de Bach. (ADORNO, 1998 [1951], p. 143-144)

Nesta mesma época, no início dos anos 50, Nikolaus Harnoncourt fundava em Viena o *Concentus Musicum* (ver cap. III, 3.3), que iria estabelecer no decorrer das décadas seguintes, novos parâmetros para interpretação com instrumentos históricos. Ao mesmo tempo em que Adorno ainda estava preocupado com a ineficiência dos cravos e órgãos, músicos experientes e visionários como Harnoncourt e Gustav Leonhardt, colocaram à prova não apenas a evidente contradição do mestre de Frankfurt em relação aos

instrumentos preferidos de Bach, mas caminharam além, trazendo à cena todas as famílias dos instrumentos barrocos originais, como as violas-da-gamba e o violino barroco. Estes não foram mencionados na crítica de Adorno aos instrumentos barrocos, podendo-se imaginar que não merecessem sequer o crédito de alguma crítica.

Evidencia-se em Adorno, portanto, o caráter *progressista e teleológico* da história: na hierarquia dos instrumentos, assim como na hierarquia social, o progresso substitui o antigo pelo seu sucessor moderno, sem o questionamento das implicações que cada substituição pode acarretar.

Em via oposta, encontramos nos conceitos introduzidos por Walter Benjamin a partir de suas teses *Sobre o conceito de história*, a libertação do olhar sobre a história, dirigindo o seu foco além da tradição marxista e do materialismo histórico, condicionados a um certo fatalismo progressista. As releituras do passado com as ferramentas do presente, livres de uma postura preservacionista, possibilitaram o fermento necessário ao ímpeto da criação artística. Segundo Michael Löwy em *Walter Benjamin: aviso de incêndio*:

Na história das idéias do século XX, as “Teses” de Benjamin parecem um desvio, um atalho, ao lado de grandes auto-estradas do pensamento. Mas enquanto essas são bem delimitadas, visivelmente demarcadas e conduzem a etapas devidamente classificadas, a pequena trilha benjaminiana leva a um destino desconhecido. As teses de 1940 constituem uma espécie de manifesto filosófico – em forma de alegorias e de imagens dialéticas mais do que de silogismos abstratos – para a “abertura da história”⁴⁷ Ou seja, para uma concepção do processo histórico que dá acesso a um vertiginoso campo dos possíveis, uma vasta arborescência de alternativas, sem no entanto cair na ilusão de uma liberdade absoluta: as condições “objetivas” são também condições de possibilidade. (LÖWY, 2005, p.147)

Neste sentido, os músicos que vislumbraram nos instrumentos históricos outras possibilidades para leituras musicais, sem voltar as costas para o passado e deixando a ressonância deste encontrar ecos no presente, permitiram uma abordagem em sintonia com a contemporaneidade, ao contrário portanto da classificação historicista que Adorno

⁴⁷ GAGNEBIN J.M. “Prefácio - Walter Benjamin ou a história aberta”. In: *Obras escolhidas*, I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 16.

lhes confere. Sobre as ressonâncias do passado no presente, Jeanne Marie Gagnebin acrescenta:

Benjamin compartilhava com Proust a preocupação de salvar o passado no presente, graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois. Transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como a realização possível da promessa anterior – uma promessa que poderia se perder para sempre, que ainda pode ser perdida se não for descoberta [e] inscrita nas linhas atuais. (GAGNEBIN, 1994, p.63)

Nesta mesma linha de pensamento, Kerman ressalta que a aproximação com o contexto histórico não pode ser confundida com arqueologia. Esta última pretende recuperar amostras do passado para melhor entendê-las, mas não interagir com o contexto histórico. Por isto prefere falar mais em “recriação” do que em “reconstituição”:

Se o conhecimento objetivo de qualquer um dos elementos da prática de execução histórica raramente pode ser assegurado, e sempre haverá lacunas no quadro total, alguma coisa terá de preencher essas lacunas para que a performance tenha um mínimo de convicção. Não foi à toa que Taruskin⁴⁸ falou mais em “recriação” do que em “reconstituição”. O que quer que digamos sobre uma edição histórica de música – longe de estar claro o que diríamos – um estilo de performance histórica não pode ser uma construção objetivamente arqueológica. É uma combinação única, difícil, do antigo e do novo, uma interferência da sensibilidade criativa contemporânea no passado. (KERMAN, 1987, p. 282)

⁴⁸ TARUSKIN, Richard – “The Limits of Authenticity: a Discussion”, *Early Music*, fevereiro de 1984, pp. 3-12.

5.4 Razão e Intuição como parâmetros para interpretação musical

Na medida em que a prática musical envolve diversas sensibilidades, não só as necessariamente musicais, mas também as guiadas pela intuição e pela não-razão, a fenomenologia passa a ser um parâmetro para a interpretação, assumindo o lugar antes assegurado à análise estrutural que, sem dúvida, oferece uma via mais segura e previsível. Contrariamente às teorias próximas ao estruturalismo, a fenomenologia procura entender subjetividade e objetividade não em planos díspares, mas complementares. Merleau-Ponty coloca a questão da seguinte forma:

A aquisição mais importante da fenomenologia foi sem dúvida ter unido o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo em sua noção do mundo ou da racionalidade. A racionalidade é exatamente proporcional às experiências nas quais ela se revela. Existe racionalidade, quer dizer: as perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, um sentido aparece. Mas ele não deve ser posto à parte, transformado em Espírito absoluto ou em mundo no sentido realista. O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18)

Partilhando desses princípios, Kerman ressalta o papel crucial da intuição do intérprete, tanto no âmbito das práticas musicais que envolvem a improvisação, o que seria previsível, mas também na performance de música escrita, o que sugere um afastamento das teorias de interpretação defendidas tanto pelo estruturalismo quanto pelo historicismo:

A intuição do intérprete é necessária não só para projetar a estrutura, mas também a sonoridade, o clima, expressão, a convicção – o fato de que os termos ficam cada vez mais nebulosos não significa que as qualidades de que eles procuram aproximar-se sejam menos importantes para a experiência musical. Não se deve permitir que o processo intuitivo de julgamento se escoe para uma das muitas poças deixadas pela maré vazante da ideologia positivista. (KERMAN, 1987, p. 282-283)

As práticas interpretativas implicam necessariamente um olhar sempre renovado para o objeto musical, o que confere à performance um caráter único e não mecanicamente repetitivo. Neste sentido, a performance musical espelha o ato criador, na medida em que reproduz, de forma distendida, o hiato de tempo da imaginação criadora, recriando este momento a cada nova performance. Ricoeur refere-se à imaginação como o elo entre o entendimento e a intuição:

Numa ótica ainda kantiana, a imaginação produtora não só não é sem regra, mas constitui a matriz geradora das regras. Na primeira Crítica, as categorias do entendimento são primeiro esquematizadas pela imaginação produtora. O esquematismo tem esse poder, porque a imaginação produtora tem fundamentalmente uma função sintética. Ela liga o entendimento e a intuição, engendrando sínteses ao mesmo tempo intelectuais e intuitivas. (RICOEUR, 1994, p.107)

Uma das contribuições mais marcantes no campo da interpretação musical trazidas pelo movimento de performance musical histórica foi a reincorporação da improvisação, um importante elemento retórico para maior eloquência do discurso musical, que havia sido banido da música “séria”. Foram justamente esses músicos que, através do trabalho sistemático de aprendizado de uma “nova” linguagem musical, notadamente as perdas nas margens da história, como as tradições medievais, mas também as barrocas e renascentistas, permitiram que as antigas técnicas contidas em tratados sobre interpretação musical retornassem ao repertório de habilidades disponíveis ao músico. Este intérprete, ao contrário do que postulou Adorno com sentido essencialmente negativo, não precisa necessariamente abdicar de sua própria intuição criativa para seguir as recomendações interpretativas dos antigos mestres. Espera-se que, como ressaltou Kerman, ele faça bom uso desses ensinamentos, seguindo seus próprios caminhos. Ricoeur apresenta uma bela síntese da presença da *tradição* no discurso *inovador*, quando se refere à narratividade do romance contemporâneo:

A tessitura da intriga [enredo; trama] igualmente engendra uma inteligibilidade mista entre o que já se chamou de a ponta, o tema, o “pensamento” da história narrada e a apresentação intuitiva das circunstâncias, dos caracteres, dos episódios e das mudanças de fortuna que produzem o desenlace. É assim que se pode falar de um esquematismo de função narrativa. Esse esquematismo, por sua vez,

constitui-se numa história que tem todas as características de uma tradição. Entendemos por isso não a transmissão inerte de um depósito já morto, mas a transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada por um retorno aos momentos mais criadores de [do] fazer poético. Assim compreendido, o tradicionalismo enriquece a relação da intriga [enredo] com o tempo com um traço novo [...] A constituição de uma tradição, com efeito, repousa sobre o jogo da inovação e da sedimentação. É à sedimentação, para começar por ela, que devem ser relacionados os paradigmas que constituem a tipologia da tessitura da intriga [enredo]. Esses paradigmas saíram de uma história sedimentada cuja gênese foi obliterada. (RICOEUR, 1994, p. 107)

Quanto ao outro pólo da tradição, a inovação, seu estatuto é correlativo ao da sedimentação. Há sempre lugar para a inovação na medida em que o que, em última instância, é produzido na poíesis do poema é, sempre uma obra singular, esta obra. É por isso que os paradigmas constituem somente a gramática que regula a composição de obras novas – novas antes de se tornarem típicas. Da mesma maneira que a gramática de uma língua regula a produção de frases bem formadas, cujo número e cujo conteúdo são imprevisíveis, uma obra de arte – poema, drama, romance – é uma produção original, uma existência nova no reino da linguagem. Mas o inverso não é menos verdadeiro: a inovação permanece uma conduta governada por regras: o trabalho da imaginação não nasce do nada. Ele liga-se, de um modo ou de outro, aos paradigmas da tradição. Mas pode manter uma relação variável com esses paradigmas. O leque de soluções é vasto; desdobra-se entre os dois pólos da aplicação servil e do desvio calculado, passando por todos os graus da “deformação regrada”. O conto, o mito e em geral a narrativa tradicional atêm-se mais ao primeiro pólo. Mas à medida que nos afastamos da narrativa tradicional, o desvio, o afastamento torna-se a regra. Assim, boa parte do romance contemporâneo deixa-se definir como anti-romance, na medida em que a contestação predomina sobre o gosto de simplesmente variar a aplicação. (RICOEUR, 1994, p.109)

A função do intérprete seria, pois, revelar uma “pluralidade de níveis temporais” (RICOEUR, 1990, p. 128), onde a identidade da obra, em contraposição à do intérprete, procuram o equilíbrio, tendo como árbitro a intuição, como parâmetro a história e como limite o senso artístico comum. A questão é que uma boa interpretação ultrapassa com frequência este limite, como uma forma de fazer com que o acontecimento musical “não naufrague na indiferença do olhar ordinário”. (GAGNEBIN, 2004, p. 88) Estes fatores, ligados a uma fenomenologia da interpretação musical, não foram considerados por Adorno, que por fim acabou assumindo uma postura tão radical quanto a daqueles a

quem ele dirigia sua crítica. A linearidade do pensamento que se recusa a conectar o passado com o presente, preferindo a certeza do que pode ser assegurado, ou seja, o presente sem passado, é outra questão que emerge desta reflexão: quando se opta por confiar no texto *musical* disponível aos nossos olhos, e ignora-se o contido nas entrelinhas, o sub-texto, corre-se o risco de se perder aquilo que o próprio Adorno combateu em outros momentos, a “desartização da arte” [*entkunstet*] (ADORNO, 1998, p.129):

A técnica estética é substituída pela capacidade de superar obstáculos. A execução estética transforma-se em um esporte dentro de um sistema de truques. Quem o domina revela ao mesmo tempo um senso prático. O trabalho do músico e também do conhecedor de jazz apresenta-se como superação de uma sequência de testes. Mas a expressão, verdadeiro suporte do protesto estético, é atingida em cheio por aquele poder contra o qual ela luta. Se outrora o âmbito estético, enquanto uma esfera de leis próprias, surgiu do tabu mágico que separa o sagrado do cotidiano, para deixar o sagrado em estado puro, agora o profano vinga-se no sucessor da magia: a arte. Esta apenas tem direito à vida quando renuncia a ser diferente e enquadra-se no domínio total do profano, no qual se transformou finalmente o tabu. Nada deve ser que não seja como o que já é. O jazz é a falsa liquidação da arte: a utopia, em vez de se realizar, sai de cena. (ADORNO, 1998, p. 127-128)

A interpretação musical comprometida com um valor estético e não solapada pelas seqüelas da indústria cultural, como propõe Adorno, passa “por diversos caminhos e desvios, o que acarreta também uma alteridade sempre renovada do objeto”. (GAGNEBIN, 2004, p. 87). A questão central é que, independentemente do instrumento utilizado ou do estilo musical, qualquer interpretação musical que se pretenda convincente não é uma *reapresentação* mas sempre uma *nova apresentação*. Uma paisagem vista pela primeira vez com a sensibilidade acesa pela fagulha do encantamento e que, no entanto, é sempre a mesma.

No caso de Gramani, conforme veremos adiante, as rabecas contribuíram com uma força positiva no sentido de conduzirem seu caminho artístico por rotas inusitadas e sonoridades incomuns. As rabecas atuaram precisamente no âmbito da intuição e num plano além do racional, sem, no entanto, impedir que a carga intelectual se expressasse na

criação musical de Gramani das mais diversas formas: citações, paráfrases, apropriações e modelos formais provenientes da música erudita e da música popular urbana.

Retornando à questão do “Pacto com o Diabo” como analogia da interpretação musical fenomenológica, conforme exposta no início deste capítulo, razão e intuição são temas subjacentes à fala de Riobaldo: HANSEN (2000) aborda a questão do sentido como condutor da criação, em contraposição ao lógico, no universo semântico do *Grande Sertão: Veredas*, citando o conceito que Guimarães Rosa nomeou de “álgebra mágica”:

[...] cada elemento designado e significado [projeta] as marcas secretas da significação além, espécie de vastíssima alegoria em que o inteligível e o sensível afloram, e proliferam. Em Rosa, o trabalho da língua consiste na afirmação dessa essência – que recua sempre, para além ou para aquém dos signos – como a “verdadeira fonte” da experiência; recusando a “lógica”, que explicita uma apreensão de grau inferior e desdobrada – *noús* – ele afirma o primado da intuição como meio de se atingir a unidade intemporal da experiência temporal. Neste sentido, também se dá em Rosa o que Deleuze observa sobre Proust: um platonismo também invertido em que não se trata, apenas, de buscar um signo exterior, ícone ou simulacro, que represente um saber que se ausentou, através de uma operação remanescente; antes, de uma imaginação pura dos signos que pesquisa, pelo processo que Rosa chamou de “álgebra mágica”, um saber da duração e do inexpresso do sentido, efeitos produzidos pela reclassificação/recategorização. (HANSEN, 2000, p. 37-38)

Qual seria a função do intérprete musical senão “atingir a unidade intemporal da experiência temporal”?

CAPÍTULO 6
SAUDADES DA RABECA

6.1 A Cruz – o Som

Existe uma lenda originária da Zona da Mata pernambucana, região que abriga várias manifestações musicais nas quais a rabeca tem um papel proeminente, que conta que certo dia um violeiro que havia feito o pacto com o diabo, foi chegando numa festa onde havia tocadores de toda sorte de instrumentos. Só para provar o seu poder, ia empunhando os diferentes instrumentos e desafiando cada músico a tocar melhor do que ele. Tocava de tudo o que havia ali: pandeiro, sanfona, zabumba, flauta, clarinete, corneta, trombone, etc, humilhando a todos e mostrando sua habilidade espantosa que só poderia vir “dele”. Até que chegou a vez da rabeca. Aí ele parou, e saiu correndo, como o diabo foge da cruz. O pacto se desfez: a rabeca é o único instrumento protegido contra o “cujo”, pois carrega sempre a cruz em seu tocar; a cruz formada pelo arco que tange a corda. Os músicos do cavalo marinho acreditam, desta maneira, que a rabeca é símbolo de proteção divina.⁴⁹

A simbologia da cruz é abrangente e revela sua transcendência, mesmo em uma simples estória que corre entre os rabequeiros. Segundo o *Dicionário dos Símbolos* de Chevalier; Gheerbrant:

Apontando para os quatro pontos cardeais, a cruz é, em primeiro lugar, a base de todos os símbolos de orientação, nos diversos níveis de existência do homem. A cruz tem, em consequência, uma função de síntese e de medida. Nela se juntam o céu e a terra... Nela se confundem o tempo e o espaço... Ela é o cordão umbilical, jamais cortado, do cosmo ligado ao centro original. De todos os símbolos, ela é o mais universal, o mais totalizante. Ela é o símbolo do intermediário, do mediador, daquele que é, por natureza, reunião permanente do universo e comunicação terra-céu, de cima para baixo e de baixo para cima. (CHAS, apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p.309-310).

⁴⁹ A cruz formada pelo ângulo reto dos vetores arco e corda, condição física obrigatória para a corda ser colocada em vibração através da fricção e atrito da crina, é mencionada por NÓBREGA, Ana Perazzo (2000, p. 26), apud VELOSO, Sérgio (Siba) (1994). No presente relato, é uma menção alegórica, sem a preocupação de ser um registro fiel desta lenda, tendo sido retirada do texto de apresentação feita pelo autor, no programa da série “Rabequeiros”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro, em 2002, da qual foi curador.

Enquanto divisor, desintegrador, o diabo preenche uma função que é a antítese exata da função do símbolo - a cruz - que é de reunir, integrar. Quando o rabequeiro do cavalo-marinho conta a lenda da cruz e do diabo, remete ao arquétipo da ordem. A ordem da imposição física do movimento de fricção do arco na corda em ângulo reto constante, condição para a produção sonora em qualquer instrumento de arco. Não importa qual é a maneira de segurar o instrumento, no peito, no ombro, nas pernas, o arco deve sempre manter um ângulo reto em relação à corda.

Neste trabalho, exploramos o duplo sentido desta simbologia, a cruz e o diabo, deixando à rabeca a tarefa de entrelaçar os opostos. Ao mesmo tempo em que atua como desintegradora dos princípios estabelecidos pelo violino, e por isso é qualificada como *som inesperado* por José E. Gramani, dentro do arquétipo popular é representante de uma ordem não imposta pelo homem, mas regida pelo macrocosmo da harmonia das esferas. Harmonia que, na cultura helênica era representada pela geometria. Este princípio básico geométrico que norteia todos os instrumentos de corda friccionada é ainda mais singular, se o entendermos como o encontro de corda com corda: a corda vibrante que produz uma frequência e o conjunto de cordas tensionadas pelo arco, as crinas. Deste encontro é gerado desde o mais simples acompanhamento rítmico, de maneira percussiva, típicos das rabecas, às complexas partituras para violino solo de Bach, onde um simples instrumento de quatro cordas reproduz um contraponto a várias vozes, no estilo da escritura de música para teclados. O intermediário sobre quem a simbologia da cruz se refere, é aqui o próprio intérprete, que a maneira de um ilusionista, conduz o seu discurso desviando-se das limitações impostas pela natureza de seu instrumento.

Pela etimologia da palavra “rabeca”, chega-se em *rabab*, instrumento de origem árabe muito antigo, ainda hoje existente na música tradicional do Marrocos, cuja história confunde-se com a própria origem dos cordófonos friccionados por arco. Do *rabab* ou *rehbab* derivam suas inúmeras variantes: *rubeba*, *rebec*, *rabé*, *rabel*, *ribeca*, *rebeca*. Tantas variações lingüísticas mostram uma das características deste instrumento que se espalhou na área de influência árabe no Mediterrâneo: a não-padronização. A rabeca brasileira provém, portanto, desta longa linha que nos liga ao Oriente, por intermédio de nossos ancestrais ibéricos.

Adalberto Alves apresenta em seu livro *Arabesco: da música árabe e da música portuguesa* um abrangente panorama de um período musical muito pouco conhecido por nós, mas que é de importância fundamental para o conhecimento das origens musicais portuguesas, ibéricas e conseqüentemente das brasileiras. Este período inicia-se em 711 com a ocupação árabe da Península Ibérica, e termina com a queda do reino de Granada em 1492, com a expulsão definitiva dos árabes pelos reis católicos Fernando e Isabel. Todos os cronistas destacaram a enorme importância que a música e a poesia de origem árabe tiveram nesse período, o que pode ser sintetizada no culto ao alaúde – *al'ud*, literalmente “madeira” – “considerado como o rei dos instrumentos árabes. Está tão imbricado na prática e na teoria musical muçulmana, que à sua volta gravitou o destino de quantos faziam da melodia profissão. Além disso, a notação [musical] árabe corresponde à tablatura do alaúde” (ALVES, 1989: 23). A poesia, associada sempre ao canto, teve nas formas do *muwassah* e a do *zajal*, influência determinante nas formas poéticas e musicais posteriores. Segundo Alves:

Estes dois revolucionários gêneros poéticos, bem como a música a que serviam de suporte, revelaram-se adequados a cantar toda a gama de sentimentos, desde a mais elevada mística sufi, com ad-Din Ibn 'Arabi e as-Sustari', até à mais epicurista visão da vida, com Ibn Quzman. (id.: 34)

A influência árabe na cultura ibérica não se restringiu, porém, ao período de ocupação, que foi longo o suficiente para permear todas as áreas da cultura. Uma forte miscigenação foi a marca deste período, fruto de uma convivência social permissiva e liberal, na qual católicos, muçulmanos e judeus sefarditas exerciam seus rituais religiosos e faziam trocas comerciais, culturais, e principalmente, no nosso caso, musicais. A rabeça é um dos produtos dessas trocas, mesmo que sobre ela não tenham sobrado relatos sobre seus caminhos, o que nos faz supor que viveu ali também nos subterrâneos da cultura oficial.

Ao contrário do alaúde, do qual encontramos inúmeras citações descritivas, comprovando a importância deste instrumento na prática musical da época, o *rabab* é pouco citado. A mais completa citação é a de Al-Farabi no *Kitah al-musiqi al-kabir*, escrito em torno de 900:

Ele descreve o “rabab” com formato similar ao “tambur”, tendo um longo braço com o corpo piriforme. As cordas eram fixadas em um lado por um pino e no outro, às cravelhas. O “rabab” não tinha trastes, ao contrário do “tambur”. Era tocado verticalmente apoiado sobre as pernas, com o instrumento frontalmente disposto; a mão esquerda acionando as cordas e a direita manejando o arco. (BUTLER, Paul, www.crab.rutgers.edu/~pbutler).

Os primeiros registros do *rabab* apresentam-no como *rabab as sa'ir* [rabeca do poeta] (ALVES, 1998: 15) o que o aproxima, por exemplo, das descrições da rabeca associada a instrumento acompanhador dos cantadores cegos nas feiras nordestinas, conforme consta em relatos de Câmara Cascudo e na literatura de José Lins do Rego. (NÓBREGA, 2000: 19-20) O rabequeiro e cantador “Cego Oliveira” foi uma figura emblemática desse caráter ancestral da rabeca.

Tanto o *rabab* quanto o *tambur* – ou “*at-tunbur*, instrumento de origem persa, vizinho da bandola e reputado por al-Farabi como o mais semelhante ao alaúde” (*id*: 24) - utilizavam como tampo de ressonância um pedaço de couro esticado, como até hoje fazem os tambores e o banjo (seria *tambur* a raiz etimológica de tambor?). Há outro cordófono deste gênero encontrado no Brasil, uma espécie de “elo perdido” que se situa entre as atuais rabecas e os primeiros *rababs*, que se utiliza dessa mesma forma de construção: o orocongo ou urucongo. Segundo as mais recentes pesquisas, este instrumento foi erroneamente descrito como um ancestral do berimbau (inclusive por Mário de Andrade), sobretudo devido aos registros de Debret, feitos no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do séc. XIX. Nessas aquarelas do cotidiano colonial, o ilustre artista francês retrata alguns escravos músicos tocando este instrumento (berimbau), chamando-o de urucongo. Existem, porém, evidências que isso foi apenas um equívoco do observador estrangeiro, pois existem outras fontes de época que já nomeavam o berimbau diferentemente do urucongo⁵⁰. Ao que tudo indica, esse instrumento sobreviveu nas tradições musicais de Cabo Verde. No Brasil, vive em Florianópolis, Santa Catarina, o mestre-músico Sr. Gentil do Urucongo, exímio tocador desse instrumento, tendo retomado essa tradição de uma família cabo-verdiana com quem manteve contato. Não

⁵⁰ Estas informações foram passadas informalmente pelo músico e etnomusicólogo Paulo Dias, Presidente da Associação Cultural Cachuera!

houve, portanto, uma continuidade na prática desse instrumento, cujos últimos registros de seu emprego no Brasil datam do final do séc. XIX.

O *rabab/rubeba* possuía 2 cordas, e uma descrição de sua afinação e uso é encontrada no importante tratado de Jerome de Moravia, escrito no séc. XIII em Paris. Christopher Page (1986) em *Voices and Instruments of the Middle Ages*, um abrangente estudo musicológico sobre as práticas musicais na França entre 1100 e 1300, mostra o quanto foi determinante a descrição de novos instrumentos para servirem como novas formas de se fazer música que circularam na região parisiense nessa época, dentro do espírito que se convencionou nomear de *Ars Nova*:

O capítulo sobre “fiddles”⁵¹ inicia-se com a “rubeba”, um instrumento cujo nome árabe e um par simples de corda sugere uma relação com o moderno “rabab” do Marrocos. No tempo de Jerome podemos encontrar esse instrumento retratado em um dos manuscritos de ‘Cantigas’, provavelmente produzido em Sevilha por volta de 1275. Por essa época, a “rubeba” já tinha chegado tão longe ao Norte indo até Paris (o termo “rubeba” aparece primeiramente em fontes parisienses vernaculares por volta de 1270) e Jerome parece muito preciso em definir a “rubeba” (“um instrumento musical tocado com arco...”) como se ela fosse desconhecida de seus leitores. De acordo com essa descrição, as duas cordas da “rubeba” eram afinadas em quintas – uma outra ligação com o “rabab” marroquino – permitindo ao instrumentista realizar uma oitava inteira sem a necessidade de utilização do frágil quarto dedo. (PAGE, 1986, p. 126)⁵²

Em relação à passagem do *rabab* árabe para *rubeba* e posteriormente para a *rabeca* medieval, houve algumas mudanças importantes: segundo as evidências iconográficas – não sobreviveram registros escritos – o instrumento passou a ser tocado

⁵¹ **Fiddle** – Termo em inglês, derivado de *Fiedel* - o mesmo que *Vielle* - usado para designar qualquer instrumento de corda friccionada, antigo ou moderno especialmente os similares ao violino. Mantém uma conotação popular e/ou ancestral e coloquial, contrapondo-se à formalidade e erudição contida em *violin*. Seu equivalente em português seria justamente “rabeca”, sendo este, porém, de uso muito mais corrente na língua inglesa do que rabeca é em português. Notar que a tradução direta de *fiddle* para rabeca, neste caso, levantaria possibilidades de entendimentos controversos, pois rabeca em português é diretamente associada ao instrumento folclórico e não é tomada como um signo geral de instrumento de corda friccionada, como é o caso de *fiddle*. (N.A.)

⁵² “Jerome of Moravia’s chapter on fiddles opens with the ‘rubeba’, an instrument whose Arabic name and single pair of strings suggest a relationship with the modern ‘rabab’ of Morocco. In Jerome’s lifetime we find this instrument depicted in one of the celebrated ‘Cantigas’ manuscripts, probably produced in Seville c. 1275. At this date the ‘rubeba’ may only just have reached as far north as Paris (for the term ‘rubebe’ first appears in parisian vernacular sources around 1270) and Jerome seems very keen to define the ‘rubeba’ (‘a musical instrument played with a bow..’) as if it were unfamiliar to his readers”. (T. A.)

apoiado contra o peito e algumas vezes, no ombro, a partir do séc. XI. O tampo e a caixa de ressonância passaram a ser feitos de madeira, e o número de cordas aumentou para 3 (ou 6, dobradas) conforme descreve Butler:

Com a chegada das cruzadas o instrumento se espalhou pela Europa – na Espanha, França e Alemanha, por volta da metade do séc. XI e na Inglaterra e no resto da Europa depois de 1100. Os europeus não fizeram mudanças significativas no formato do instrumento. Ele ainda permanecia com o formato piriforme, braço longo, e com as cordas presas entre o botão, de um lado, e as cravelhas, do outro. Entretanto, diversas mudanças [estruturais] ocorreram: primeiramente, o número de cordas passou de 2 para 3. O instrumento passou a ser mais regularmente construído de madeira no lugar de cabaça [caixa de ressonância] ou pele [tampo], e a maneira de tocar deixou de ser vertical, para se aproximar da maneira horizontal do violino moderno. (BUTLER, www.crab.rutgers.edu/~pbutler)⁵³

A *viele* ou *viella* é também um cordófono friccionado por arco, porém com algumas características que a diferenciam da *rubeba*, dos *rabab* e da rabeca medieval, principalmente quanto ao número de cordas e à construção da caixa de ressonância. As *viellas* são feitas de partes separadas, fundo, tampo e laterais, o que permite, portanto, que o tamanho e formato da caixa de ressonância seja mais variado, maior e também mais leve. Permite, portanto, instrumentos de tessitura mais grave, e ainda instrumentos com caixa de ressonância relativamente grandes serem tocados na posição horizontal, ao modo das *rubebas* e rabecas. Esse tipo de estrutura de caixa de ressonância suporta também um maior número de cordas, sem prejuízo para a ressonância. O arco continuou sendo, porém, um elemento determinante para demarcar a diferenciação de outra família que se desenvolveu seguindo esses mesmos princípios de construção. A combinação da *vihuela de mano* (violas tocadas com a mão em contraposição às violas tocadas com arco) e da *cítola* – etimologicamente: kithára (grego); cithara; cistre (francês); citar; guitarra (espanhol) – deram origem a toda sorte de violas (braguesa; de arame; francesa; sertaneja;

⁵³ “With the coming of the crusades, the instrument finds itself spreading over Europe – to Spain, France and Germany by the middle of the 11th Century, and into England and the rest of Europe by 1100 or so. The Europeans do not significantly change the form of the instrument. It still retains the pear-shaped body, the long neck, with the strings anchored on an end pin at one end and pegs on the other. Several changes did occur, however. First, the number of strings settled on 3 (or 6) instead of 2 (or 4). The instrument was more regularly made of wood rather than gourd or skin, and the method of playing shifted from the vertical lap position to a more horizontal position at the shoulder, much like the modern violin.” (N.A.)

caipira e outras), e às guitarras. O *luthier* brasileiro Fábio Vanini, resume a questão da seguinte maneira:

Na história da lutheria, a rabeca propriamente é aquela feita toda sob madeira maciça – fundo e braço – e escavada, sem faces. Sobre o lenho escavado viria o tampo harmônico. O instrumento semelhante, porém composto de fundo, faces e tampo, com braço colado é chamado de “viele”. Da estrutura da viele vieram o violino, a viola, a viola d’amore, a viola da gamba, o violoncelo e o contrabaixo. (VANINI, luthieriabrasileira.art.br)

Jerome de Moravia descreve a *viella* com 5 cordas, especificando em detalhes 3 maneiras de afinação. Uma das afinações descritas é feita em 3 ordens: um par em uníssono, um par em oitava e uma corda de ressonância que não é digitada com a mão esquerda, mas é tocada como bordão com o polegar ou com o arco. A relação intervalar entre elas é de quinta e oitava - $d \quad Gg \quad d'd'$ – priorizando o seu caráter mais heterofônico do que melódico. Christopher Page percebeu nessas descrições um importante rastro para se desvendar práticas interpretativas da época medieval. Em relação às descrições de diferentes afinações, diz:

É um acréscimo de idéias e metodologias que sugere uma tradição instrumental vital e geral... Cada uma destas idéias representa um desenho distinto sobre o som e isto é que faz o tratado de Jerome tão interessante; poucos escritos do gênero nos conduzem àquela parte da mentalidade do instrumentista medieval onde a sonoridade era imaginada e murmurada⁵⁴. (id., p.127)

Essas características particulares de afinação, que não seguem o padrão de afinação em quintas adotado pelo violino, conforme veremos mais adiante, serão importantes para compreender o uso das rabecas no contexto da música feita por Nelson dos Santos (Nelson da Rabeca) e a leitura que José E. Gramani fez em suas composições, a partir dos instrumentos desse rabequeiro, com quem estabeleceu um contato íntimo e musicalmente criativo.

⁵⁴ “It is an accretion of ideas and devices that suggests a vital and generative playing-tradition...Each of these ideas represents a distinct design upon sound and tie s this which makes Jerome’s treatise so engaging; few other writings take us to that part of the medieval string-player’s mind where sounds were imagined and then sought after”.(T.A.)

6.2 *In nomine* – a busca de identidade

A busca da identidade da rabeca teve em Gramani um grande defensor, que enfatizava essa identidade como uma característica que deveria ser ditada pela não-padronização. Suas palavras são diretas e denotam o convívio com o instrumento: “A rabeca é um instrumento. Não é uma imitação de instrumento, não é um violino mal acabado. Não! Ela é outro instrumento”. (GRAMANI, 2002, p. 5). E mais adiante: “É um instrumento que se diferencia da quase totalidade dos outros por uma característica fundamental: a ausência de padrões no seu processo de construção, no seu formato, tamanho, número de cordas, afinação e outros detalhes”. (id. p.11). Seus postulados encerram uma atitude norteadora que procurava descolar da rabeca o estereótipo de ruim, rude e, portanto, inábil, colocados sempre em contraposição ao bom, bem acabado e, por conseguinte, habilitado, nomeadas como qualidades intrínsecas ao violino.

No capítulo II, iniciamos essa discussão, tomando como ponto de partida as definições que Mario de Andrade teceu sobre a rabeca, na década de 30. Àquelas contraposições citadas acima, poderíamos ainda acrescentar: “rural” e “urbano”, “antigo” e “moderno”, e todas as outras oposições derivadas destas. O que se pretende discutir aqui não é a pertinência de algumas destas posições, mas o que de fato nos leva a concluir que houve uma considerável mudança de óptica em relação ao uso do termo “rabeca” nos últimos anos.

Prova disso, é que encontramos trabalhos acadêmicos, especialmente fundamentados nas dinâmicas de uso entre rabeca e violino, que apresentam uma posição divergente da colocada (e praticada) por Gramani. Uma delas é o da compositora e pesquisadora Kilza Setti, que no final da década de 70 escreveu *Ubatuba nos cantos das praias – estudo do caiçara paulista e de sua produção musical*, como um trabalho de tese de doutoramento em Antropologia Social, posteriormente publicado em 1985. Esta obra é fundamental para conhecermos melhor as práticas musicais e sociais do caiçara paulista, que apesar de próximas a nós geograficamente falando, são ainda pouco estudadas se comparadas às sempre citadas referências musicais da Zona da Mata pernambucana. Setti apresenta um detalhado panorama da música caiçara no litoral Norte paulista, na região de Ubatuba, e um dos enfoques da pesquisa é a utilização da rabeca no contexto musical

e social da região. A análise dos depoimentos recolhidos de diversos informantes, músicos e tocadores/fabricantes de rabeca revela que, para eles, não existia a preocupação de estabelecer uma linha divisória entre os dois instrumentos, entre a rabeca e o violino. Ambos os termos são utilizados indiscriminadamente para designar o mesmo instrumento. A classificação entre eles é feita mais do lado sociológico do que organológico, significando que, para eles, existe o “seu” instrumento, feito por eles próprios e para sua música, e um “outro” instrumento similar, urbano, indicado para música dos “outros”. Setti emprega ainda a terminologia “violino caiçara”, que seria o equivalente a viola caipira do interior, ou seja, mais uma vez a distinção é feita por um padrão geográfico/sociológico e não organológico. Entre os vários depoimentos registrados, “obteve-se a seguinte explicação a respeito de uma possível diferença entre violino e rabeca” (SETTI, 1985, p. 135):

— Antigamente era rabeca; hoje eles qué que seja violino “traveiz”. Mas é a mesma coisa; a rabeca tem diferença, que é feita de madeira daqui, como justamente é feito no violino também “lá”; mas “lá” tem outras preparação; bem preparado; com bom arco, Né? , preparado com bom, qué dizê, como é que vô dizê?, ela já vem envernizada – “lá fora” – e aqui não; a Sra. compra um violino de madeira branca, fazem de caxeta ou guairana.... [e mais adiante:] — Procurei por aí tudo, rabequista pra tocá violino...(rabequista Juvenal, falecido em setembro de 1979, apud SETTI, *ibidem*).

Ernesto Veiga de Oliveira faz uma síntese acerca da utilização da rabeca em Portugal, que apresenta pontos semelhantes quanto ao uso de rabeca ou violino para determinarem o mesmo instrumento:

A rabeca, ou seja, entre nós, o violino comum, aparece com bastante frequência nos agrupamentos musicais populares. Ela não pode, contudo, considerar-se, de um modo geral, uma espécie regional, e nenhuma características locais mostram, a não ser, por vezes, o rusticismo do seu fabrico. A sua inclusão nesses grupos, se nem sempre é verdadeiramente recente, tem, porém, um aspecto pouco tradicional, e não parece processar-se de modo essencial. (VEIGA de OLIVEIRA, 1982, 224.)

Veiga de Oliveira fornece informações detalhadas da *rabeca chuleira*, que se trata de uma adaptação do violino, com o braço encurtado para atingir mais facilmente o registro sobre agudo, que é uma das características do canto feminino da *chula*,

tradicional forma musical e coreográfica da região do Amarante. Também é conhecida por “rabela, ou ramaldeira é um violino popular de braço curto e escala muito aguda.” (VEIGA de OLIVEIRA, 1982, p. 224). Veiga acrescenta também um dado importante, mencionado por Setti:

Em Portugal o violino aparece com frequência nos agrupamentos musicais populares e aceita a equivalência do significado, ou seja, de servirem duas palavras, “violino e rabeca”, para designar um mesmo instrumento... Assim, a palavra rabeca teria uma conotação de instrumento “primitivo”, mais “rústico”, e já em desuso. No conservatório de Lisboa, desde a época de sua fundação, em 1835, as classes de violino eram denominadas “aulas de rabeca” (como assim chamavam o instrumento). A partir de 1901, porém, essas classes passaram a se chamar “aulas de violino”. (SETTI, 1985: 136)

Nem todos os instrumentos com que Veiga de Oliveira teve contato podem, no entanto, ser classificados diretamente como violinos adaptados ao estilo da chula. Ele menciona um construtor em particular, Celorico de Basto, de Arnoia:

A origem desta rabeca é incerta. Poder-se-ia pensar na hipótese de uma sobrevivência do rabel mourisco, ou da rabeca medieval, que se teria popularizado depois do aparecimento do violino, e que, sendo mais tarde absorvida por este, conservara, nesta região, do instrumento, originário, as proporções e o nome. Sem dúvida, o violino, por toda parte, veio ocupar o lugar das velhas violas de arco ou das rabecas, e conhecemos inúmeras representações [iconográficas] destes instrumentos que atestam o seu uso entre nós desde tempos remotos (VEIGA de OLIVEIRA, 1982, p. 226).

Por outro lado, na sua recente publicação *Tradições Musicais da Estremadura* (2000), o etnomusicólogo José Alberto Sardinha aponta para outras evidências que comprovam que a rabeca teve também uma vida autônoma a do violino em Portugal, de modo similar ao que ocorre hoje no Brasil. Cita a obra dos princípios do séc. XVII, de Pedro Cerone, o *Tractado de música Theorica y practica*, que inclui entre os instrumentos de corda utilizados então a *vihuela*, o *laud*, a *tyorba*, o *psalterio*, a *rabequina* e o *rabel* (SARDINHA, 2000, p. 404).

Se levarmos em conta que nesta mesma época o violino, conforme o conhecemos hoje, apenas iniciava sua jornada triunfante pelo mundo na distante Lombardia (ver cap. IV, p. 101), permanecendo, portanto, desconhecido ainda por algumas décadas até aportar

em terras portuguesas, esta evidência textual, reforçada pela abundante iconografia e ainda referências em textos como deste *vilancico* - “Venha a chusma refinada / Com a gaita temperada / A sinfonina e rabel (...)” (SARDINHA, 2000, p. 404), levanta-se a suspeita de uma importante atividade musical envolvendo as rabecas (e não violinos nomeados como rabecas) em Portugal em um período anterior ao séc. XIX. Uma das mais interessantes descrições de Sardinha é sobre a “música das cabaças” (Op. Cit. p. 402-403), que se trata de instrumentos derivados do velho *rebab* tocados principalmente pelas classes populares:

Podemos conjecturar que esse tão primitivo instrumento musical terá sido, no Portugal de Oitocentos, bem mais popular do que poderíamos imaginar. E note-se que, não obstante ser de construção rudimentar, o instrumento havia de ter boa afinação, dado que concertava com flautas e por vezes clarim, servindo também o instrumental de acompanhamento ao canto.(...) A ausência de referências literárias da época ao dito instrumento deve explicar-se pelo facto de ser pouco conhecido entre as classes cultas e, quando conhecido, considerado inferior, por popular. Ao invés, junto do povo, é de concluir, pela alusão à citada “música das cabaças”, ter possuído grande difusão. (SARDINHA, 2000, p. 403)

Outra informação surpreendente fornecida por Sardinha, desta vez citando João de Freitas Branco em *História da Música Portuguesa* (1995), p. 106 e 73, nos dá conta da excelência da prática musical em Portugal no séc. XV, envolvendo um episódio de músicos portugueses contratados para fazerem parte da corte de Filipe III, O Bom, duque de Borgonha, a mais refinada na época em práticas musicais e de outras artes. Esta informação é confirmada por outros historiadores:

Além da capela, Filipe, o *Bom*, tinha ainda um grupo de menestréis – tocadores de trombeta, tambor, viela, alaúde, harpa, órgão, gaita de foles e charamela -, entre os quais se contavam franceses, italianos, alemães e portugueses. A atmosfera cosmopolita desta corte do séc. XV era ainda reforçada pelas freqüentes visitas de músicos estrangeiros e pela enorme mobilidade dos próprios elementos da capela, passando do serviço de um para o de outro senhor em busca de melhores oportunidades. (GROUT/PALISCA, 2001, p. 171)

Filipe III, O Bom, duque de Borgonha, casado com a infanta Isabel, filha do nosso D. João I, mandou vir da Península Ibérica dois tangedores de viola cegos, que também tocavam rabel, João Fernandes e João de Cordoval. Significa isto que deviam ser músicos afamados para assim

serem chamados e admitidos a uma corte tão brilhante. E é de admitir que seriam portugueses, pois é provável que o duque quisesse ser agradável a sua mulher. Note-se que a arte musical dos dois tocadores de viola e rabel foi muito elogiada por um poeta da corte, que fez versos dizendo que ela calara de vergonha dois tocadores locais. (SARDINHA, 2000, p. 404)

No Brasil, a citação de rabeca como um instrumento antigo, já em desuso ou em declínio, pode ser entendida também como uma reverberação posição que Veiga de Oliveira detectou em Portugal. Várias partituras de música brasileira do período colonial escritas, sobretudo, em Minas Gerais, classificam os violinos como rabecas. Uma análise mais aproximada dessas partituras descarta, porém, qualquer possibilidade de terem sido compostas para um outro instrumento, que não fosse o habitual violino das cortes européias e das igrejas barrocas.

As declarações de Veiga de Oliveira assemelham-se, portanto, às mencionadas anteriormente, feitas por Mario de Andrade no Dicionário Musical Brasileiro (ver cap. II, p. 65). Denotam que, nas tradições musicais portuguesas, a partir de um determinado momento, supostamente por volta do séc. XIX, o violino ocupou definitivamente o lugar da rabeca, tomando o lugar dos descendentes do *rabab* nesta tradição musical. Observa-se, entretanto, que o mesmo não ocorreu em relação a outros instrumentos, como por exemplo o *adufe* (instrumento de percussão de origem árabe) ou as tradicionais gaitas de foles galegas, ambos ainda muito presentes nas tradições, no Norte de Portugal e na Galícia. Esses instrumentos são testemunhos vivos da permanência de vozes instrumentais emblemáticas e importantes, mantidas como valores irrenunciáveis para suas tradições, ao longo dos séculos de intercâmbio cultural.

O mesmo não ocorreu com o *rabab* e seu descendente direto, a rabeca: esses não tiveram forças para sobreviver à apropriação de seu território pelo violino e desapareceram na poeira do tempo. Neste caso, o fato de não haver uma linha clara divisória entre os dois, como mostram os exemplos citados de Ubatuba, pode ter propiciado uma contaminação prejudicial à rabeca, exercida de cima para baixo. O desaparecimento seria então uma tendência natural, se considerarmos que seus próprios praticantes se vêem impelidos a renunciar aos seus valores, em busca de aceitação imposta pela hegemonia cultural dominante. A ocorrência das rabecas em algumas

regiões do Brasil seria, deste modo, um caso excepcional. Uma Galápagos à espera da visita de um Darwin etnomusicólogo para traçar a genealogia desses elos perdidos de espécimes instrumentais. Em vez dessa visão arqueológica da cultura, Cancline propõe outra, onde não há papéis estáticos entre alta e baixa cultura e seus fluxos de criação estão em constante via interativa. (ver cap. II).

Por outro lado, sabe-se que na colônia, desde muito cedo, a música foi utilizada como um importante veículo para catequese indígena pelos jesuítas. Isso implicou também no uso de instrumentos de corda como o violino, obviamente construído nas missões pelas mãos habilidosas dos indígenas convertidos. É improvável que, após a expulsão dos jesuítas pelo decreto de Carlos III, em 1767, endossado pelo Marquês de Pombal nos domínios portugueses, essa atividade tenha cessado repentinamente. O que se presume é que essa vida musical tenha influído decrescentemente nas principais áreas em torno das Missões, que se concentram ao longo dos rios Paraguai e Uruguai. Não são, no entanto, regiões onde a rabeca tenha sobrevivido no Brasil. Das regiões onde hoje encontramos importantes focos de resistência da rabeca, seja pela quantidade de rabequeiros, seja pela referência de rabequeiros já mortos, mas que são ainda recordados pela sua atuação na área, nenhuma teve tão grande influência jesuítica quanto às do Sul do país.

O exame dos documentos antigos nos leva a crer que a herança musical jesuítica foi de fato relevante: é importante registrar o testemunho do padre jesuíta Antonio Sepp, ele próprio um habilidoso músico, que descreve o quanto a atividade musical, inclusive a construção de instrumentos, tinha se multiplicado na região missioneira:

Entre todas as atividades, o padre Sepp será recordado especialmente pelo impulso que deu aos estudos de harmonia e a construção de instrumentos, em que se destaca o primeiro órgão construído nas missões. Na primeira carta-relação insiste em pedir todo gênero de partituras para ensino dos discípulos e que as mandem para as mais remotas missões para o ensino do canto e de novos instrumentos. “Os ensinava a tocar órgão, a harpa, a teorba, a guitarra, o violino, a ‘charumela’ e o trumpetete” – recorda na segunda relação – “ademais, eu lhes familiarizei também com o doce saltério que não só aprenderam a tocar como também a construir, assim como a outros instrumentos. Em várias missões existem hoje maestros indígenas que sabem construir da mais vibrante madeira de cedro uma harpa de Davi, clavicórdios, ‘charumelas’, fagotes e flautas”. (GÁLVEZ, 1995: 275-276)

Esse testemunho nos dá uma idéia de como a prática musical era formativa do cotidiano das missões, o que nos leva a crer na sua permanência, mesmo que em declínio, após a retirada dos padres. Podemos supor também que os violinos empregados ali foram sendo adaptados às madeiras locais e até foram adquirindo novos formatos, o que acrescenta à equação que procura delimitar a fronteira entre rabeca e violino, elementos complicadores. Portanto, seria simplista traçar uma linha divisória para determinar a fronteira entre rabeca e violino, sem implicar em um reducionismo intrínseco. Esta linha depende, sobretudo, do observador que imprime o seu desejo, seja ele mais técnico (organológico), histórico ou social. Isso nos mostra também que o melhor caminho a seguir talvez seja outro, e aqui as implicações que Gramani revelou pela prática de suas rabecas são importantes pontos de referência.

6.3 Transafinações

Assim como o musicólogo Christopher Page, ele próprio um cantor e instrumentista conceituado, percebeu nas indicações particulares de sistemas de afinação dos instrumentos medievais algumas chaves para que o intérprete moderno pudesse construir sonoridades em diálogo com a medieval, Gramani intuiu que as rabecas que lhe chegaram às mãos, tinham também uma voz própria. Ambos seguiram uma trilha comum de atuação que ampliou os conceitos musicológicos e etnomusicológicos de pesquisa, incluindo o fator fenomenológico, os instrumentos musicais como cerne e ponto de partida. Essa postura não pode mais ser enquadrada nos usuais campos de pesquisa etnomusicológica em abordagem *ética* ou *êmica*, ou do lado da musicologia histórica, uma pesquisa desvinculada da *performance*. A *performance* foi, verdadeiramente, para ambos os pesquisadores, o motor de suas descobertas. E nessa busca, as afinações dos instrumentos, um imã que atraiu suas atenções para novos entendimentos que englobam outros conceitos além das óbvias relações de frequências. *Transafinações* é, portanto, aquilo que transcende as afinações, aquilo que a afinação pode induzir o músico a realizar, de acordo com o seu desenho, como indicou Page (ver adiante).

Enquanto o musicólogo inglês procurava ouvir os sinais ocultos daquela música através dos tratados de época, o rabecueiro brasileiro seguia os sinais de sua intuição para avaliar que não poderia usar unicamente os parâmetros disponíveis do violino para entender aqueles “outros” instrumentos. A questão da relação de afinação das cordas da rabeca é indicativa desse posicionamento. Neste sentido, é esclarecedor o depoimento de Gramani, relatando suas impressões ao conhecer a primeira rabeca de Nelson da Rabeca, em 1991:

Essa rabeca não tinha nada a ver com a outra rabeca [de Cananéia, afinada em quintas, com 3 cordas], número de cordas era diferente, quatro cordas, afinação que Seu Nelson usava era totalmente diferente dessa de Iguape [Cananéia]. Aí já me abriu, esse negócio de afinação me deixou muito interessado, eu não sabia muito bem que as diferenças de afinações eram tão marcantes na rabeca. E são mesmo. Aí eu comecei a pesquisar essa afinação dele [Seu Nelson da Rabeca], ele mandou uma fita gravada, ele tocando na rabeca, porque ela chegou toda desafinada, lógico; veio de Maceió de ônibus pra cá e eu falei “Que afinação que ele usa?”. Botei quintas, que é a afinação do violino,

mas não ficou legal. Pela fita eu fiquei ouvindo e saquei qual era a afinação. Era afinação de quinta, quarta e terça maior, então você afinava de um acorde de lá maior, as quatro cordas afinadas soltas, né? Eu afinei a rabeca desse jeito e comecei a estudar, a tocar nela com essa afinação. E é incrível como a afinação mexe com a sonoridade, com a acústica, com o resultado acústico do instrumento, ficou maravilhosa a rabeca, aí comecei a estudar. (GRAMANI, 2002, p. 104)

Ao adotar essa afinação, Gramani incorporou outros elementos que extrapolam uma mera relação intervalar de notas. Conforme veremos pelas colocações de Page, uma mudança radical no “desenho” da afinação, implica na adoção de perfil intrínseco à paisagem sonora que determinada afinação representa. Assim, a afinação em quintas, como a do violino, favorece as escalas e, portanto, a homogeneidade das melodias. Favorece também as modulações e os dedilhados simétricos, pois as relações intervalares se repetem. Os acordes e a heterofonia, por sua vez, são desfavorecidos nesse tipo de afinação. Page classifica-o como afinação “melódica”.

Por outro lado, o tipo de afinação utilizada por Nelson da Rabeca (ver anexo II), favorece a ressonância do instrumento. Nelson utiliza um diapasão variável, afinando a nota mais grave de sua rabeca de Mi (2) até Sol (2), mantendo sempre a relação intervalar mencionada por Gramani. Esta afinação confere ao instrumento uma grande ressonância, pois reforça a série harmônica da fundamental (nota mais grave solta).

Como ressalta Page, esse tipo de afinação é classificado de “heterofônico”, pois favorece os bordões modais, permitindo que o rabequeiro toque praticamente o tempo todo com duas ou mais cordas. Essa característica também é descrita por Page em relação às *viellas*. Ele acrescenta ainda que essa maneira de tocar incorpora ruídos percussivos aos acompanhamentos de bordão, exatamente como fazem os rabequeiros, utilizando esse recurso para produzir uma sonoridade mais robusta, forte, cheia e também como recurso rítmico, seguindo a teoria dos Padrões Acústicos Mocionais exposta por Tiago de Oliveira Pinto (ver cap. IV). Page coloca-se da seguinte maneira:

Cada uma destas idéias representa um desenho distinto sobre o som. O que os “rabequeiros” do “trecento” ouviam em suas mentes que os levaram a adotar esta afinação? Uma comparação com o violino moderno pode ser instrutiva aqui. As quatro cordas do violino não representam um desenho diferente da sonoridade, mas apenas um: cada corda é simples, cada uma é planejada para amalgamar sua sonoridade

com as outras e cada uma está a uma mesma distância da outra. Como consequência, a afinação do violino não é cordal [pensada em acorde] (uma pilha de quintas produz cacofonia)...O contraste fundamental entre um violinista moderno e um “*viellator*” do séc. XIII é, portanto, que o violinista pensa geralmente em termos de pura monofonia, enquanto que seu predecessor medieval cultivou estratégias para produzir tanto melodia quanto heterofonia: ruídos auxiliares permeiam qualquer melodia tocada. Essa distinção...é claramente exemplificada nas afinações dos dois instrumentos: a “*viela*” – cordal; o violino – melódico. A afinação da *vielle* aponta para a tendência distintiva do “rabequeiro” do séc. XIII de pensar a sua arte em termos das cordas soarem simultaneamente. (PAGE, 1986, p. 127-128)

Durante uma pesquisa de campo informal realizada em 1998 por este autor, que manteve alguns encontros com o rabequeiro Nelson dos Santos (Nelson da Rabeca) em Marechal Deodoro, Alagoas, ao ser perguntado sobre a razão da escolha de uma afinação diferente da normalmente utilizado no violino, Nelson respondeu: “*O violino tem um som muito fininho; gosto do som mais encorpado da rabeca*”. Não é apenas a tessitura que está em jogo, mas principalmente o caráter heterofônico a que Page se refere. Não é preciso fazer conjecturas muito distantes para constatar a preferência dessa paisagem sonora tão característica da música modal. Basta escutar uma gaita de fole galega e todo esse espírito imediatamente se instaura, do mesmo modo que o som de uma guitarra elétrica no rock ou de uma batida de bossa no violão trazem consigo uma carga simbólica vinculada ao constante uso desse timbres como parte estrutural desses gêneros musicais.

6.4 Tocar no coração – uma questão de ângulo?

A iconografia medieval retrata *viellas* e rabecas medievais sendo tocadas por jograis e trovadores com os instrumentos apoiados no peito, na altura do coração. Muitos rabequeiros da tradição brasileira adotam também essa posição, mas não são todos: Seu Nelson, Mestre Salustiano, por exemplo, apóiam a rabeca abaixo do queixo. Outros, como Siba, Luís Paixão, Mané Pitunga, e a maioria dos rabequeiros da região de Iguape/Cananéia e Paranaguá, adotam a posição no peito, variando de músico para músico o ângulo em relação ao chão. Nesse aspecto, as rabecas são também não-padronizáveis.

Gramani não mencionou, na entrevista em que fala sobre a afinação como um fator determinante para revelar algumas qualidades dos instrumentos, nenhuma referência à maneira de segurar o instrumento. Nesse caso, entretanto, adotou também uma visão crítica quanto aos parâmetros violinísticos nessa área, que são ainda mais rígidos do que os relacionados à afinação. Ao optar por uma posição arcaica, inconscientemente deixou de lado também toda a bagagem e o peso da herança técnica do violino moderno. No caso da rabeca, esta herança exerce mais uma força constrangedora e contrária aos impulsos libertadores diretamente envolvidos nesse instrumento, do que representa um esteio técnico confiável.

Tecnicamente falando, Gramani adotou uma posição que se aproxima da maneira antiga de empunhar a rabeca medieval ou as *viellas*, apoiando a rabeca contra o peito, um pouco acima do coração, e segurando-a com a mão esquerda. Neste caso, a mão esquerda deve assumir dupla função: segurar a rabeca e digitar as notas. O instrumento pode, entretanto, ressoar livremente, sem que a madeira do tampo ou do fundo tenham sua ressonância abafada por algum tipo de apoio.

Existem muitas implicações ergonômicas envolvidas na adoção da posição antiga: 1 - a mais evidente é que a cabeça permanece completamente livre, e o rabequeiro pode ter a liberdade de cantar simultaneamente enquanto toca, à maneira dos antigos poetas que se utilizavam do *rabab* para se acompanhar.

2 – como a rabeca fica em um nível mais baixo em relação à mão direita do que quando apoiada no ombro, o manejo do arco é favorecido, principalmente nas seqüências rítmicas percussivas, que são um dos “toques” típicos da rabeca brasileira de diferentes regiões.

3 – a posição geral do corpo tende a permanecer mais centralizada e menos pendente para o lado esquerdo.

Por outro lado, a posição adotada pelo violino moderno é radicalmente diferente: o violino é segurado pelo queixo, apoiado sobre o ombro, na maioria das vezes com a ajuda de apoios auxiliares: queixeira e *spallera*. Esa maneira é relativamente moderna, tendo sido adotada pela maioria dos violinistas após as primeiras décadas do séc. XIX. Apresenta entre suas características vários pontos positivos:

1 - a mão esquerda fica livre para realizar as mudanças de posição. Como consequência, toda a tessitura do instrumento pode ser utilizada com mais facilidade, o que não é o caso da posição antiga, que fica limitada à extensão das primeiras posições.

2 – o vibrato pode ser realizado praticamente continuamente, pois a mão esquerda atua de forma mais solta.

Existe uma razão histórica para a adoção dessa posição, e ela está diretamente ligada ao repertório escrito para o instrumento nessa época. É importante ressaltar que, antes da época romântica, existiu historicamente uma posição intermediária entre a das rabecas antigas e tradicionais e a do violino moderno: por aproximadamente dois séculos, antes de 1800, o violino barroco foi segurado de maneira semelhante à rabeca, porém apoiado sobre a clavícula (*colar bone*, segundo descreve Geminiani na “*The Art of Playing on the Violin*”, 1756). O método de Geminiani constitui-se na mais completa fonte de informações acerca desta técnica – “*chin off*” (sem queixo) - que envolve muitos aspectos específicos e exige um treinamento árduo do violinista. Gramani conhecia a técnica barroca e ele mesmo tocava violino barroco ao tempo em que conheceu as rabecas. Certamente tal conhecimento colaborou para que seu percurso até a ancestralidade da rabeca fosse percorrido com menos sobressaltos e maior segurança, destituído de pré conceitos prejudiciais às aventuras de se caminhar de olhos vendados para o passado e, ao mesmo tempo, mirar o futuro.

CAPÍTULO 7

**JOSÉ EDUARDO GRAMANI:
TRADIÇÃO, INOVAÇÃO E INTERPRETAÇÃO COMO
MULTIPLICIDADE DE NÍVEIS TEMPORAIS**

7.1 *Razo, Rassa, Vida*

“Dizem que ele é músico. Protesto e discordo: o Gramani não é músico: ele é música. Tudo aquilo que ele toca vira melodia...” (ALVES, 2000, p. 64, apud. GRAMANI, 2002, p. 100)

José Eduardo Gramani nasceu em Itapira, São Paulo, em 20 de março de 1944 e faleceu em Campinas em 1998. Músico talentoso, cedo rumou para São Paulo, onde teve aulas de violino com Moacir Del Picchia, atuando como músico profissional em diversas orquestras e grupos de câmara. Iniciou seu trabalho pedagógico na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS), uma cidade industrial ao lado de São Paulo que, no início dos anos 70, instaurou uma escola de artes que foi durante muitos anos um modelo no gênero. Em 1975 foi convidado pelo maestro Benito Juarez para participar da renovação da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, exercendo funções de destaque nesta instituição, como concertino, spalla e solista, até 1983. Neste ano, deixou a orquestra para se dedicar integralmente às suas atividades como professor de rítmica e percepção musical na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e a atuação em grupos de câmara diversos e, posteriormente, regente, compositor e arranjador.

*Razo*⁵⁵, *Rassa* ou *Vida* era um preâmbulo existente na *canzó* (canção) trovadoresca, onde o trovador descrevia “como certas canções vieram a ser compostas”⁵⁶ (PAGE, 1986: 47). Alguns consideram essas descrições como fontes de época suscetíveis de traçarem um perfil biográfico do autor da canção, apesar de muitas delas terem sido acrescentadas posteriormente. Mesmo assim, mantêm-se dentro de um suposto ambiente lendário que cercava os trovadores aos quais se referiam⁵⁷, moldando nossa forma de compreensão da sua arte.

⁵⁵ AUGUSTO DE CAMPOS, refere-se ao *Razo*, citando Ezra Pound: “Pound chamou a atenção para a importância estética da poesia provençal, especialmente enquanto considerada ‘uma arte entre a literatura e a música’, e para a versatilidade das obras e das vidas dos trovadores, já assinalada nas *razos*, pequenos relatos crítico-biográficos que precediam os poemas nos cancionários provençais, nas quais ele entrevia ‘as sementes da crítica literária’”. (CAMPOS, 1978: 10)

⁵⁶ “According to a famous account in the ‘Razos’ (explanations of how certain troubadour songs came to be composed)”. (T. A.)

⁵⁷ “These celebrated ‘Lives’ of the troubadours account for 101 individuals, roughly a quarter of the known troubadours. Most of the ‘Lives’ probably date from the later thirteenth century. It is universally acknowledged that these texts contain a great deal of romantic fiction, much of it based upon the poems themselves rather than upon any external information” (PAGE, 1986: 175-176). (“Essas celebradas ‘Vidas’

No que concerne à tradição oral brasileira, entendendo-se por isso toda a vasta produção iletrada pulsante na cultura popular, não necessariamente aquela passada de geração a geração através da transmissão oral, mas também o registro escrito desta, transmitido pela escrita poética, por meio dos *folhetins* e da literatura de *cordel*, o cantar biográfico é tão importante que se confunde com a própria sobrevivência dessas tradições ao longo da história. O exemplo citado anteriormente do *Cego Oliveira* (ver cap. VI) mostra o quanto o cantador/rabequeiro se aproxima das antigas figuras de músicos/poetas trovadorescos. Aqui também é detectado um rastro marcante da sobrevivência da cultura medieval dentro da cultura popular brasileira, especialmente aquelas comunidades que viveram afastadas dos pólos de industrialização urbanos, e que seguiram o curso de sua história sem obedecer ao calendário estético engendrado nas academias e livros de História da Arte.

O que se pretende aqui, não é traçar uma análise desses paralelos, o que fugiria do âmbito deste trabalho, mas destacar que tanto nos exemplos citados acima quanto em uma análise da obra de Gramani, onde a rabeca tem um papel propulsor, o conhecimento da “*Vida*” do músico tem uma importância determinante para compreensão de seus caminhos criativos e de sua obra. A obra não está dissociada da vida e dos engajamentos de seu autor, e é de fato movida pelos desassossegos e inquietações deste. Esses impulsos artísticos foram descritos com muita propriedade poética, em ressonância, portanto, com a produção artística de Gramani, no texto escrito em meta linguagem “*Curriculocomotiva*”, de autoria de Gloria Cunha e Daniella Gramani (GRAMANI, 2002: 100-105):

O Zé Gramani foi uma locomotiva, louca e emotiva, correndo pelos trilhos da arte, de muitas artes. A estação “violino” foi sua primeira parada... O violino foi mais que uma estação, uma paradinha, diria até que foi um linha com várias estações” (id., p. 101)

dos trovadores somam o total de 101, aproximadamente um quarto de todos os trovadores conhecidos. A maioria das ‘Vidas’ provavelmente datam do final do séc. XIII. É universalmente reconhecido que esses textos contêm grande parte de ficção romântica, muitas delas baseadas mais nos poemas propriamente ditos do que sobre qualquer informação externa”) (T.A.).

O encontro de Gramani com as rabecas foi, portanto, fruto direto de suas inquietações como artista. Todo seu contato com esses instrumentos foi sendo construído a partir da *praxis*: do músico que procura novos caminhos para criação musical, despindo-se de seus preconceitos para incorporar, em sua paleta de cores, novas técnicas ou recuperar outras antigas. Nesse movimento dialético entre novo x antigo, urbano x rural, erudito x popular, arte x artesanato, obra x interpretação e finalmente violino x rabeca, a força das oposições é diluída por uma força maior que sobrepõe esses conceitos de forma a permitir a permeabilidade entre eles, pois já estão de antemão resolvidos na alma do artista. É instrutivo constatar o quanto esta posição está *transafinada*, para usar o termo citado no capítulo anterior, com criadores de outras áreas, como, por exemplo, o poeta Augusto de Campos, que se propôs traduzir os antigos – a poesia provençal – para revelar o novo. Poderíamos entrever nesse caso, uma óptica semelhante à de Gramani nas suas personalíssimas “traduções” das rabecas brasileiras:

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram durante muito tempo. (CAMPOS, 1978, p. 7)

A busca do novo no antigo não é tomada a partir de uma postura mental, ou de uma opção crítica e analítica. No caso de Gramani passa bem longe desses pressupostos e está mais ligada a uma atitude corporal e física do que mental. Veja-se, por exemplo, sua opção em não tomar a rabeca fisicamente como se fosse um violino: do ponto de vista prático, como violinista que era, seria muito mais direto, facilitando o aprendizado técnico das rabecas se, de imediato, Gramani incorporasse estes instrumentos em uma posição tradicional do violino, ou seja, segurando-os entre o ombro e o queixo. Ao contrário disso, como vimos no capítulo anterior, Gramani optou por desbravar uma técnica muito antiga e há muito tempo em desuso, superando as evidentes desvantagens técnicas com um novo olhar sobre as possibilidades timbrísticas e expressivas do instrumento, apostando nesses termos como fatores positivos e propulsores para criação.

Isto envolve necessariamente outras implicações que fazem a ligação de uma simples atitude corporal a uma visão mais abrangente de mundo.

A imagem da rabeca que canta e dança através do coração, tem um sentido mais amplo do que o simplesmente poético: significa também retomar alguns dos preceitos esquecidos pela educação institucionalizada do Conservatório (ver cap. III e IV). Essa retomada não é feita conscientemente, mas, sobretudo, como uma recusa em aceitar de maneira não-crítica os postulados impingidos por uma autoridade pedagógica, através de uma metodologia pronta e inquestionável: *os métodos*. Gramani prezava o ensino de música como uma busca de soluções individuais para a aquisição técnica, através do desenvolvimento da consciência pessoal e física do músico. Promover o desenvolvimento da subjetividade do músico: “Ensina-mos música isolada da individualidade de cada aluno”, dizia Gramani (GRAMANI, 1996: 83)

A não aceitação de um padrão generalizado imposto de cima para baixo, como uma receita (método) universal, igualmente válida para todos os doentes (estudantes), proferida pela verdade inabalável de um médico (professor), fazia parte da sua maneira de ver o mundo. Estes princípios transpareciam nas inúmeras atividades desenvolvidas por Gramani, como por exemplo, nos seus “remétodos” de rítmica, orquestras sem maestros, arranjos sem arranjadores, em suma, um cultivo à Anarquia⁵⁸, no *latu senso* da palavra. Esses elementos se evidenciavam sob diversos ângulos de sua fala:

[...] A busca do significado musical do ritmo...A busca de novas relações que permitam uma realização MUSICAL do ritmo e o afloramento da SENSIBILIDADE em equilíbrio com o racional... desenvolver uma visão do ritmo que ultrapasse o conceito de simples medida...RÍTMICA VIVA não é um livro de leitura rítmica...não é um método e sim uma COLEÇÃO DE ESTÍMULOS à qual o músico deverá responder através de sua sensibilidade, fazendo intervir o racional apenas nas situações em que se apresentam dúvidas sobre a referência métrica (GRAMANI, 2002, p. 103).

Não sabemos ensinar. Acreditamos nos métodos de ensino que nos passam e não nos preocupamos ao menos em verificar se algo poderia ser melhor. Ensina-mos todos os alunos da mesma maneira, esquecendo que ainda resta (?) ao ser humano o privilégio de ter sua

⁵⁸ **ANARQUISMO** – Doutrina segundo a qual o indivíduo é a única realidade, que deve ser absolutamente livre e que qualquer restrição que lhe seja imposta é ilegítima; de onde, a ilegitimidade do Estado. (Cf. ABBAGNANO, 1998. p. 59)

individualidade. Não aproveitamos esse fato; ao contrário: tentamos sempre fazer com que cada aluno se adapte ao geral, perdendo assim sua personalidade (GRAMANI, 1996, p. 83).

Acredito que o problema maior seja o seguinte: os métodos de ensino preocupam-se muito com a “matéria” a ser ensinada e quase nada com o sujeito que se dispõe a aprendê-la.... O correto seria conhecer o aluno, suas características de personalidade, seu repertório de informações, sua atitude perante a arte e a vida, perante si próprio. Desse estudo poderia resultar uma base sólida para o professor orientá-lo no estudo de música. Sonho? Não sei. Talvez isso possa acontecer, inclusive em uma classe coletiva. É possível perceber muita coisa em uma pessoa se se está preocupado com isso. Se não existe essa preocupação, nada se percebe (GRAMANI, 1996, p.83).

7.2 Alfarítmo - Megamúsica

O livro *Rítmica Viva* de Gramani (a supor pelos seus escritos, sobretudo os contidos nesse livro, seria pouco apropriado chamá-lo de método) deve ser a porta de entrada para que o universo das rabecas em Gramani seja melhor compreendido. Considerando que Gramani abriu-se para percepção rítmica de uma forma não convencional a partir da década de 70, tendo iniciado suas incursões nessa área como professor da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS), o ensino de rítmica ocupou um importante espaço nas suas atividades como músico. Nessa escola, além de professor de rítmica, foi também professor de outras matérias. Foi orientado por Maria Amália Martins, que o introduziu nos fundamentos das novas pedagogias no estudo de rítmica (Dalcroze, Willems, Orff, etc.). O interesse de Gramani pela rítmica levou-o inclusive a estudar bateria; este pequeno detalhe é um indício de que, para ele, toda teoria passava necessariamente por uma prática. Este traço multidisciplinar foi, no decorrer dos anos, a marca de um aprendizado voraz, que não se prendeu aos métodos e transformou o auto-didatismo em sua ferramenta motriz. Seu último trabalho nesta área, o livro *Rítmica Viva*, editado pela UNICAMP em 1996, foi, portanto, resultado de um longo processo como pedagogo.

Percebemos que, no decorrer de todo esse tempo – mais de 30 anos - Gramani pôde detectar os grandes entraves no ensino de música: a padronização do ensino, a valorização da objetividade (praticidade, segundo suas palavras) sufocando a subjetividade; a repetição de receitas prontas que ensinam o futuro músico a não ser criativo, mas apenas um técnico bem treinado; por outro lado, tinha consciência do papel importante do professor para mudar as regras do jogo em que o aluno não é visto individualmente, como objetivo principal do ensino, mas apenas como uma engrenagem geral do sistema. Seus textos espalhados ao longo do livro aparentemente não seguem uma ordem, e também não têm a pretensão de formar um corpo de idéias que poderiam, por exemplo, ser editadas separadamente. Mostram, entretanto, com muita clareza, seus ideais estéticos e pedagógicos:

O que se pode observar é uma tendência que se generalizou no meio musical de supervalorizar a técnica utilizada, desconsiderando a

sensibilidade individual de cada músico. Esse comportamento torna-se, portanto, o contrário do que deveria ser o ensino de música, pois tolhe a musicalidade do artista em vez de incitá-lo a buscar sua expressão musical. (Op. cit., p. 11)

A arte deixou de ser um caminho para se transformar num produto... O problema maior que essa situação tem gerado nem atinge tanto a arte em si. O maior sacrificado é o próprio homem, que mais uma vez perde mais um pouco sua voz. O advento do HOMO PRACTICUS encerra quaisquer possibilidades de o SAPIENS se tornar SENSIBILIS; a sensibilidade até existe, mas é travada o tempo todo pelos parâmetros de arte, que na maioria das vezes são parâmetros do comércio de arte. (id, p.25)

Gramani toca aqui num ponto importante e que mereceria um estudo mais aprofundado. Tangencia o que é abordado por Horkheimer e Adorno na *Dialética do Esclarecimento*, texto referencial onde aparece pela primeira vez o conceito de indústria cultural (ver Cap. III, item 3.2). Gramani dedica também um texto, mais adiante, à questão da *Compartimentação – Um Problemão*: “O ensino musical separa todos os assuntos: melodia, harmonia, ritmo etc. Todos os esquemas de ensino o fazem” (id.: 83). O Positivismo é o substrato ideológico da compartimentação. O saber fracionado em câmaras incomunicáveis, como num fichário onde a divisão alfabética ignora o conteúdo de cada ficha, dificultando, para quem o consulta, a tarefa de relacionar os conteúdos. Um arquivo organizado dessa maneira, a exemplo de como são compartimentados os diversos campos do saber científico, representa uma obstrução para que se tenha uma visão transversal dos conteúdos individuais. Esse tema também foi extensamente abordado no ensaio mencionado acima de Adorno e Horkheimer, apontando, por exemplo, para o conflito entre arte e ciência, e para as mazelas de uma sociedade onde “A maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão” (HORKHEIMER/ADORNO, 1983 [1947], p. 112) e o “poder e conhecimento são sinônimos” (op. cit.: 90):

A antítese corriqueira entre arte e ciência, que separa as duas em diferentes setores culturais, a fim de que, enquanto setores culturais, elas possam ser ambas administradas, faz com que cada uma delas, enquanto exato oposto, converta-se finalmente na outra em virtude de suas próprias tendências. A ciência, na sua interpretação neopositivista, torna-se esteticismo, um sistema de signos soltos, destituídos de qualquer intenção que transcenda o sistema: jogo que os matemáticos,

já há muito tempo, orgulhosamente declararam ser o seu assunto. Mas a arte da reprodutibilidade integral abandonou-se à ciência positivista até mesmo nas suas técnicas. Mais uma vez, de fato, ele se torna mundo, duplicação ideológica, dócil reprodução. A separação entre signo e imagem é inevitável. Todavia, se for mais uma vez hipostasiada, num incauto contentamento consigo mesma, cada um dos dois princípios isolados induz à destruição da verdade. (id., p. 99)

O obscurecimento da subjetividade na sociedade do capitalismo tardio é abordado nesse texto sob vários ângulos. O iluminismo veio, a princípio, centralizar seu foco na autonomia do homem como senhor do seu destino, o que leva Horkheimer a postular que “o programa do iluminismo era o de livrar o mundo do feitiço” (id.: 89). *A Dialética do Esclarecimento* fornece um aparato crítico ao qual Adorno faz permanentes referências no ensaio estudado no capítulo III: *Em defesa de Bach contra seus admiradores*. Nesse ensaio, a dialética entre *subjetividade* e *objetividade* - neste caso, o embate entre intérprete e obra, que para Adorno, como vimos, restringia-se a um dos aspectos da obra, ou seja, seu registro escrito na partitura - é uma constante referência na sua defesa de Bach. Poderíamos aqui acrescentar uma pitada de sarcasmo nesse assunto e dizer, ao estilo tão característico do filósofo: a música de Bach não precisa de defensores, ela sustenta-se por si mesma. Mas isso é outra história, e desvia-se do nosso foco, a subjetividade:

A subjetividade se volatizou na lógica das regras de jogo pretensamente arbitrárias para poder dispor de tudo com menos inibições ainda. O positivismo que finalmente não parou nem sequer diante do que é tecido pelo cérebro, no sentido literal, o próprio pensar, descartou a última instância pela qual a ação individual podia ser desligada da norma social. O processo técnico, no qual o sujeito se reificou depois de ter sido extirpada a consciência, é isento da plurivocidade do pensar mítico, bem como de todo e qualquer significar, pois a própria razão tornou-se mero instrumento auxiliar do aparato econômico que tudo abrange. Ela serve de ferramenta universal que se presta à fabricação de todas as outras, rigidamente dirigida para fins, tão fatal como o manipular calculado com exatidão na produção material, cujo resultado para os homens escapa a qualquer computação. Realizou-se finalmente sua velha ambição, a de ser o puro órgão dos fins. (HORKHEIMER/ADORNO, 1983 [1947], p. 108)

Gramani pode semear seus pensamentos através daquilo que ele mais gostava e onde se sentia muito à vontade: ensinando. Seu campo de atuação foi facilitado pelo contato direto que estabeleceu com inúmeros alunos que freqüentaram suas aulas nos cursos regulares da Universidade Federal da Paraíba, e, principalmente, na UNICAMP, onde lecionou de 1980 até sua morte em 1998. Paralelamente aos cursos regulares, foi professor em inúmeros cursos de férias em diversos Festivais de Música no decorrer desses anos, o que ampliou ainda mais a difusão do seu trabalho. Hoje podemos dizer que, certamente o contato com seu trabalho na área de rítmica deixou em muitos músicos a fagulha para queimar um combustível inesgotável, contido nas entrelinhas de suas obras, parafraseando o que disse Esdras Rodrigues:

[...] a bagagem que ele me deixou transcende o conhecimento, vejo sim um elemento, combustível, que me move até o agora. Espero tê-lo adquirido em quantidades suficientes para poder suprir os que hoje a vida me põe nas mãos como alunos, retribuindo assim esse presente inestimável. (RODRIGUES, Esdras , apud GRAMANI, 2002, p. 111)

No intuito de tornar o *Homo Sapiens* um futuro *Homo Sensibilis*, Gramani utilizou-se de diversas ferramentas. A última delas foi a rabeca. Paixão fulminante, como convém às verdadeiras paixões, em um curto intervalo de seis anos construiu um *corpus* artístico e de pesquisa que, por si só, constituem as marcas de um refinado artista e pesquisador. Essa herança, somada ao seu olhar inovador sobre a pedagogia musical, o aproximam daqueles que se incumbem da tarefa de “apontar para outras potencialidades da razão e da fantasia humanas em seu trabalho de resistência contra a dominação [do poder econômico] e contra a ignorância” (GAGNEBIN, 2006, p.37)

7.3 Verdade Impura - diálogos com a Música Antiga

O relógio mecânico não é então telúrico nem cósmico. É uma terceira criação, uma obra do pensamento, que não indica o tempo dos astros nem o da terra. Ele tem o dom do tempo abstrato, intelectual. Não de um tempo que se oferece como a luz do sol e dos elementos, mas de um tempo que o homem constrói e assume. (Ernst Jünger, *Das Sanduhrbuch*, 1954, apud LEMOS, 2005, p. 159)

Gramani contava que, na pequena cidade em que nasceu e cresceu no interior de São Paulo, em Itapira, não havia professor de violino. Por isso, aos sete anos quando pediu ao pai para aprender o instrumento, a única pessoa que pôde lhe ensinar os rudimentos técnicos do instrumento foi um relojoeiro e trombonista. Um aprendizado sem dúvida pouco convencional para um violinista. Talvez por isso mesmo Gramani tenha tido uma visão tão particular do fazer musical. Ele mesmo descreve essa experiência:

Eu comecei a estudar violino com um senhor que era relojoeiro e trombonista, que me ensinou dois anos de violino. Aí ele passou para a filha dele, que era pianista e acordeonista, e nunca tinha tocado violino na vida. Estudei mais cinco anos com ela. Só depois disso é que eu fui estudar violino com professor de violino em São Paulo. Essa coisa da formação básica que me foi dado não por violinistas, talvez tenha colaborado para que eu conseguisse enxergar. Porque às vezes a gente pega um professor de violino desde o início, e o professor vai passar aquela linha do trabalho de violino, vai ter um fim lá depois de uma certa distância de escala, tudo estruturadinho, e você só fica conhecendo Paganini, os autores que escreveram para violino, aquela coisa meio fechada. E eu já tive chance de conhecer um monte de músicos, porque a minha formação não foi uma formação acadêmica, estruturadinha, formação básica (GRAMANI, 2002, p. 100).

A contagem do tempo, nesse caso representada pela profissão de relojoeiro do seu professor, pode ser tomada como um emblema das questões que no futuro vão assumir um papel de destaque na sua vida, e que estavam desde o início presentes em sua relação com a música. Gramani tinha um caráter metódico que transparece na sua cuidadosa ortografia musical, caracterizada pela precisão. A profusão de exercícios rítmicos proposta em seus livros revela uma preocupação em explorar cada módulo rítmico em sua máxima potencialidade, ampliando a percepção destes para o nível contrapontístico,

buscando sempre a individualidade e independência das vozes rítmicas. Metódico e, ao mesmo tempo, contra o método. Essa aparente contradição precisa ser entendida para não incorrermos no equívoco de tomar os seus clamores contra os métodos – “Método – que remédio” (GRAMANI, 1996: 11) – como uma negação da racionalidade. Não. Gramani não é contra a razão, mas sim contra a razão dissociada do sensorial. Sua batalha é contra o esvaziamento de um fenômeno sensorial como a música em um ato racionalista desvinculado de sentido semântico. O que Gramani propõe é, em essência, um treinamento para o músico baseado na utilização do fenômeno rítmico como um impulso potencialmente musical; a não-transformação da notação musical em um fim, mas apenas seu entendimento como um meio de registro; a superação da leitura técnica do signo musical, que o transforma em aritmética, em uma simples operação de divisão do tempo em partículas menores e, portanto, reducionista do fenômeno musical. Para atingir esses objetivos, Gramani não nega o racional, pelo contrário, explora “outras potencialidades da razão” (GAGNEBIN, 2006: 37), conforme apontou Gagnebin, referindo-se à necessidade de ler a *Dialética do Esclarecimento* com um espírito crítico e aberto para superar as contradições contidas em textos canônicos como esse.

Nesse caminho, Gramani está consciente da importância de não seguir as mesmas trilhas – “Um caminho ou um trilho?” (*op. Cit.*, p.173) – do ensino de música institucionalizado pelo Conservatório, a partir da Revolução Francesa, que, em linhas gerais, transformou o ensino artesanal representado pela relação mestre/discípulo, em um ensino industrial contido na dinâmica entre instituição/aluno. Nikolaus Harnoncourt, em seu livro *O discurso dos Sons*, apresenta um diagnóstico semelhante ao de Gramani quanto às amarras que prendem o intérprete contemporâneo a uma visão tecnicista e não artística da obra de arte. Em relação à educação musical, essas amarras forçam o aluno a seguir, sem nenhum questionamento, um “esquematismo” raso para decifrar a música anotada na partitura. Veja-se, por exemplo, o que Gramani fala em relação à notação musical, e especificamente à notação rítmica:

[...] a notação rítmica, um código que, se mal-interpretado, pode significar apenas um conjunto de sinais para grafar as durações dos sons. E é com base nessa interpretação parcial da codificação rítmica que a grande maioria dos trabalhos é estruturada. Nota-se, então, um salto retroativo de qualidade: deixa-se de trabalhar a sensibilidade e o

estudo se concentra no aspecto racional. Deixa-se de sentir e começa-se a contar. (id., p.13)

Mais adiante Gramani acrescenta:

Ora, contar é necessário. É preciso saber medir a duração dos sons para conseguir uma execução correta do ritmo escrito. Não resta dúvida de que é fundamental saber subdividir os tempos.(...) Os exercícios deste livro são sugestões para que o músico conte menos e sinta mais. Na maioria dos exercícios encontram-se duas idéias musicais diferentes [contraponto] que deverão ser executadas simultaneamente, exigindo que o músico consiga sentir cada uma delas independente da outra. (id., p. 13)

Por seu turno, Harnoncourt nos mostra o quanto a interpretação musical no séc. XX foi afetada por um padrão de ensino tecnicista e alienado dos fatores históricos que circundam a obra musical, o que produziu intérpretes alheios às questões fundamentais na decodificação da escrita, como por exemplo, a relação que a música do séc. XVIII mantinha com a retórica, moldando o seu discurso e exigindo dos seus intérpretes o conhecimento da arte da oratória. O uso das pequenas inflexões e articulações que imitam a não-uniformidade da fala exige, portanto, uma leitura rítmica não absoluta. Essa leitura é relativa a vários fatores não matemáticos e que estão ligados à *praxis* interpretativa da obra. Não se espera a realização exata, metricamente falando, do que está escrito. É preciso entender a escritura musical através de vários filtros: a técnica, as referências históricas e estilísticas e finalmente a sensibilidade musical do intérprete.

A hierarquia é para a musica dos séculos XVII e XVIII, talvez o dado mais fundamental e importante. Ela expressa algo de muito natural, a saber: de acordo com o princípio da acentuação na linguagem falada, com sílabas fortes e fracas, a algo de pesado sempre sucede algo de leve, o que na música também acontece e é expresso através da interpretação.(...) Principalmente no que diz respeito ao arco barroco, a arcada para cima será sempre mais leve e fraca do que a arcada para baixo. (HARNONCOURT, 1990, p.42)

As razões de Gramani e Harnoncourt foram essencialmente as mesmas. Os caminhos adotados foram, no entanto, diferentes. Gramani apostou na sensibilização do

músico através do treinamento rítmico de uma forma ampliada. Harnoncourt direcionou suas energias para o universo da Música Antiga, como uma forma de renovar a capacidade do ouvinte e do músico para a compreensão da linguagem musical como uma espécie de discurso possuidor de uma semântica própria e, com isso, apresentar uma leitura contemporânea da música histórica.

Nattiez utiliza-se do exemplo de Harnoncourt para sustentar que no âmbito pós-moderno houve uma nítida mudança de eixo do universo *poiético*⁵⁹ do criador – a obra e seu sub produto, a partitura – em direção às circunstâncias *estéticas*⁶⁰ de hoje e do passado – o intérprete e o ouvinte: “O que caracteriza, portanto, a atitude de Harnoncourt e dos pós-modernos em face desses juízos [de fidelidade e de autenticidade da obra] são seus sinais de um deslocamento do poiético em direção ao estésico (NATTIEZ, 2005, p. 171). Esta mudança de eixo pode também ser detectada no pensamento de Gramani, no momento em que sua fala privilegia o sensorial em relação ao racional, como, por exemplo, no sistema de indução que o ensino tradicional de música provoca - “deixa-se de sentir e começa-se a contar” - (GRAMANI, 1996, p. 13) ou em relação à incapacidade do músico treinado sob a pressão de um “ensino de música [que] tem pressa e por isso é superficial” (*id.*: 11) de transformar uma idéia musical gerada fora de si em uma sensação interna, organicamente estruturada, sugerindo que “uma solução para esse problema seria a ‘recriação’ da obra por meio da inserção do ‘eu-intérprete’ em seu interior” (*ibid.*).

Esta posição pós-moderna do intérprete/criador é, por sua vez, uma das faces apontadas por Nattiez onde o intérprete “reabilita uma outra forma de autenticidade: a da sinceridade do intérprete cuja importância deseja restabelecer opondo-se à ‘cultura do autor e do texto’ e ao culto do compositor-que-tudo-sabe-de-sua-obra e sua agregada ideologia romântica” (NATTIEZ, 2005, p. 171). Apoiando-se em Peter Kivy (1995), Nattiez ressalta que a posição do intérprete/criador envolve uma argumentação fenomenológica de análise:

⁵⁹ **Poiético** – Produtivo ou criativo, enquanto diferente de *prático*. Segundo Aristóteles, a arte é produtiva, enquanto a ação não é. [(*Et. Nic.* , VI,IV, 1140 a 4). *Apud* ABBAGNANO, 1998, 772]

⁶⁰ **Estésica** – possui a mesma raiz etimológica de *estética* – *aisthêsis* -, a faculdade de perceber pelos sentidos, sensação.(NATTIEZ, 2005: 172)

Kivy posiciona-se claramente do lado estésico, para além do nível imanente e do universo poético. Adotando essa postura, Kivy alia-se ao anti-autoritarismo de Taruskin e ao dialogismo de Harnoncourt: a performance de uma obra é resultante de uma colaboração entre o compositor e seus intérpretes considerados por Kivy como “arranjadores”. De onde, finalmente, sua insistência, totalmente pós-moderna, em rejeitar a idéia de que o intérprete deva transmitir “a verdade, somente a verdade, nada mais do que a verdade”(Op. cit, p. 171, apud KIVY, 1995, p. 282-286)

A contemporaneidade da música antiga é outro ponto enfatizado por Nattiez, que aproxima a ação de músicos como Harnoncourt das premissas das intraduições de Augusto de Campos, citadas anteriormente. Segundo Nattiez, citando Harnoncourt:

De fato, nossa intenção foi realizar, com os meios do século XVIII, uma interpretação do século XX. (...) [Os instrumentos de época] oferecem efetivamente os mais ricos estímulos do ponto de vista da riqueza sonora e das características técnicas, influenciando permanentemente as interpretações. Esta é a única e verdadeira razão pela qual insistimos em tocar com instrumentos originais. Trata-se, pois, da livre decisão dos intérpretes apresentarem uma obra em condições ótimas e não aquelas do sonho de um historiador de ressuscitar uma imagem sonora do passado. Para nós, o emprego de instrumentos originais fornece a combinação ideal entre a sonoridade e a substância musical. A decisão quanto ao uso destes instrumentos não cabe, francamente, ao historiador, mas sim aos músicos atuantes. Compreendemos musicalmente porque certas combinações sonoras devem produzir estranhas e irregulares colorações timbrísticas nos instrumentos de sopro e isto nos dá um prazer maior do que a regularidade polida dos instrumentos modernos. (NATTIEZ, 2005, p. 169) [grifo do autor]

A busca de novas sonoridades que pudessem quebrar os padrões da “regularidade polida dos instrumentos modernos” foi também um impulso que moveu Gramani em direção aos “inesperados sons” das rabecas. Antes de chegar às rabecas, Gramani já tinha se aberto para a descoberta do violino barroco e todos os satélites que compõem o universo da música antiga: orquestras barrocas; notação musical antiga; improvisação; articulações e afinações desiguais; uso de *scordatura* nos instrumentos de corda; *instrumentarium* medieval, renascentista e barroco e toda gama timbrística não convencional; novas configurações camerísticas. Seria reducionista, portanto, pensar no interesse pelas rabecas como um retorno a uma ruralidade ingênua, ou um refluxo nacionalista puro e simples. Apesar de não ter assumido, nesse caso, uma posição estética e ética claramente determinada, como o fez em relação ao ensino de rítmica, podemos supor que o envolvimento com as rabecas, que apenas acabava de nascer, guiava-se nos seus ímpetos

iniciais pelo namoro de descobertas recentes e pelo caráter lúdico inerente ao tocar um instrumento musical, sendo natural que não houvesse uma preocupação maior em teorizar sobre esse processo.

No campo da rítmica, a relação com a música antiga é menos evidente. É sintomático que Gramani tenha feito uso do princípio de independência de vozes que norteia o contraponto para alcançar seus objetivos: a própria notação musical e o desenvolvimento da escrita rítmica foram, historicamente falando, consequência da necessidade de grafar o estilo polifônico que começou a se desenvolver a partir do séc. XIII. Rítmica e contraponto, portanto, estão imbricados na gênese da notação musical. A independência de vozes desejada por Gramani foi também o motor das idéias que surgiram e que revolucionaram a noção de tempo e de temporalidade no homem medieval. O *tactus* como medida do tempo não fazia parte dos substratos da linguagem musical do trovador, por exemplo. A rítmica trovadoresca era ligada intimamente à declamação da palavra, tendo um sentido mais livre e não-métrico. O aparecimento do *tactus* foi um prenúncio da temporalidade moderna abstrata, não mais regida pelos fenômenos naturais, ou as horas canônicas da igreja, mas regada pela imaginação humana, a exemplo do recém inventado relógio, que a partir de então governaria todas as ações do homem urbano.

Maya Suemi Lemos nos mostra, no seu artigo “*Do tempo analógico ao tempo abstrato*”, o quanto a *musica mensurata* e as experiências dos compositores da *Ars Nova* e posteriormente da *Ars Subtilior*, atingiram uma complexidade rítmica extrema que em termos de notação musical só encontraram exemplos semelhantes no séc. XX. Lemos defende que esses músicos anteciparam o tempo abstrato que marcará definitivamente a passagem do homem ligado à natureza ao homem moderno:

A notação franconiana de meados do século XIII representa, efetivamente, o estágio de cristalização do sistema de medida do tempo musical. Porém, a mudança fundamental de princípio, a introdução do novo paradigma temporal, acontecera muitas décadas antes, com o aparecimento do ritmo modal.(...) [a música] desde então e até os nossos dias, estaria condicionada a uma pulsação constante, o *tactus* (...), a pulsação contínua como necessidade do fazer musical, condição fundamental sem a qual a música não pode se estruturar. (LE MOS, 2005, p. 170-171)

Lemos assinala também a passagem da escrita *mimética*, onde a grafia musical imitava os desenhos sonoros realizados pelos melismas, para uma escrita numérica, baseada nas proporções. Essas mudanças implicaram na adoção de novos hábitos de se fazer música, como por exemplo, a possibilidade de coordenar verticalmente a escrita (partitura) a partir dos elementos horizontais (partes):

Uma prova do abandono da mimeses visual como forma de representação do tempo musical é a adoção, desde então e até o século XVII, da escrita em partes separadas, em detrimento da partitura (vozes superpostas): inequívocas em termos rítmicos, as vozes podem agora ser lidas independentemente. Denotando a afirmação do número na temporalidade musical, o ver e o declamar são substituídos definitivamente pelo contar (op. Cit., p. 169).

Podemos detectar aqui as raízes dos males que Gramani denuncia e para os quais propõe a sua abordagem no estudo de rítmica. Que uma observação importante seja feita: a ditadura numérica foi também beneficiada com o abandono do contraponto modal e a adoção da tonalidade como movimento mestre para influir nos fluxos de tensão e relaxamento inerentes a ela. Deste modo, entende-se o porquê da notação musical ter se desconectado completamente de sua função inicial, transformando-se em uma espécie de ábaco para as contas da métrica musical, onde nem mesmo as sementes pretas, que se aglutinam em grupos de 2, 3 ou 4 para facilitar as contas, estão ausentes. Um dos caminhos possíveis para sensibilização, que não foi mencionado por Gramani diretamente, mas que está implícito em suas atitudes seria a volta da prática de música modal, ligada ao ritmo da palavra e não à métrica da conta. Nesse sentido, a música popular tem muito a oferecer, pois mantém em sua prática o ritmo da canção e a prosódia ditada por uma língua viva, que são também inerentes à música de tradição oral. Não foi, portanto, casual o interesse de Gramani pelas rabecas. Mais uma vez, elementos diversos já estavam preparados, esperando a detonação de alguma fagulha. O fogo espalha-se rapidamente na relva seca e, quando os ventos sopram a favor, não há água que o apague. Quando se escuta um rabecueiro como Nelson da Rabeca, percebe-se imediatamente que se trata de outro universo musical, ligado à liberdade improvisatória característica do modalismo. A estrutura rítmica tem outra regularidade, que não se encaixa nas doze horas do nosso conhecido relógio, mas pulsa natural com o nascer e o por-do-sol.

CAPÍTULO 8

A CHEGANÇA DAS RABECAS

8.1 O desvio como rota para criação

O interesse de Gramani pelas rabecas brasileiras foi despertado em decorrência de uma série de desvios: o primeiro desvio se explica pelo fato de, na sua experiência como pedagogo, ter percebido que o mundo oficial do ensino, conforme foi mencionado anteriormente, apoiava seus pilares em terrenos distantes daquilo que Gramani entendia por Arte. Sendo o ensino tradicional do violino fortemente edificado sobre esses pilares, era natural que Gramani recebesse com simpatia impulsos contrários à visão tradicional do ensino advindos de outras áreas, como por exemplo, a consagração do violino barroco e a inserção do violino em arranjos de MPB. O passo para se chegar à rabeca foi só uma questão de coincidências, ou melhor, de sincronicidades. Segundo a lembrança de Gramani, em uma entrevista para a Rádio Educativa do Paraná:

Tinha toda uma vivência de música nas costas e chegou numa época que eu estava no Anima, fazia um trabalho com eles de música medieval, música barroca. A Ana Maria Kiefer tinha uma rabeca e estava lá parada, e comentando com a Valeria Bittar, que toca flauta no Anima, o que fazer com essa rabeca, a Valéria disse: “posso levar para Campinas, o Gramani pode se interessar”. E me levou a rabeca, uma rabeca de três cordas, provavelmente feita em Iguape [na verdade, feita por Mestre Davino Aguiar em Cananéia, cidade vizinha de Iguape], ainda não consegui saber quem é o autor dela, de pinus, madeira pinus. Muito interessante, gorda, alta, parece um violino gordo, um som grave, bonito. E aí eu comecei, gostei da rabeca, fiquei com a rabeca e comecei a escrever para ela, isso foi a uns cinco anos atrás [1992] (GRAMANI, 2002, p. 104)

O segundo desvio foi a sua desvinculação do trabalho profissional junto a orquestras sinfônicas. Àquela altura de sua vida artística, por volta de 1985, a atividade profissional em orquestras já não desempenhava um papel preponderante em sua ocupação profissional. Suas atividades estavam concentradas no ensino e em trabalhos com grupos de música de câmara. Vale lembrar aqui que, até pouco tempo antes do encontro com as rabecas e durante longos períodos da sua vida profissional anterior, Gramani era conhecido não só, mas principalmente, como violinista extremamente competente, exercendo funções de destaque como tal. Foi durante

muitos anos (de 1974 até 1984) *concertino* e *spalla* da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, atuando também como solista junto a essa e outras orquestras, em várias ocasiões. Tocou, como solista, o concerto de Max Bruch em sol menor para violino e orquestra, com a Orquestra Municipal de Campinas. Gravou os dois concertos para violino solo e o concerto duplo de Bach, com a Camerata Barroca de Campinas, em 1985. Esses trabalhos mostram a extensão de sua atuação como violinista, que, de fato, foi a mola propulsora de todas as outras atividades de Gramani.

No final de 1991, quando teve em mãos sua primeira rabeca, proveniente de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo, Gramani já fermentava idéias há algum tempo incompatíveis com a rigidez e a absorção características de um trabalho profissional junto a uma orquestra: sua atuação variava desde regente de coro, regente de orquestras de câmara, até incursões pelo universo do violino barroco, através do trabalho com o grupo Anima e pela música popular brasileira, com o Trem de Cordas, um trio instrumental formado por violino, violão e violoncelo. Nesse grupo, muito atuante nos primeiros anos da década de 90, Gramani trabalhou também como arranjador e compositor.

Gramani escreveu para a rabeca mais de 80 músicas, incluindo composições para rabeca solo, rabeca e voz, duos – a maioria com cravo – e muitos arranjos de outros compositores para trio, a maioria escritos para o Trio Bem-Temperado (cravo, rabeca e voz). Conforme o próprio Gramani explica, estas músicas foram compostas a partir de um universo simbólico próprio, que não remetem necessariamente à mesma tradição de onde provém a rabeca. O impulso criativo era dado pelo instrumento e pela descoberta de novos caminhos interpretativos a partir destes, o que aproxima a sua abordagem da prática fenomenológica, representando um desvio da concepção de obra musical como uma criação autônoma. O sensorial, no caso de Gramani, vem antes do racional, que, no entanto, como veremos, subjaz como um segundo plano de criação:

A minha pesquisa com rabeca, é muito mais referente ao instrumento em si do que ao repertório do instrumento. Eu não faço uma pesquisa histórica de como surgiu a rabeca, ou de que música se faz na rabeca. Eu tenho a rabeca, aí eu começo a tentar descobrir o que é bom para aquela rabeca, o que soa bem naquela rabeca e toco bastante tempo na

rabeca. De repente começam a surgir idéias para escrever músicas para aquela rabeca, e na maioria das vezes essas músicas não são parecidas com as músicas que os rabequeiros tocam com ela, na região deles, as músicas folclóricas e religiosas. Mas eu não me preocupo muito com isso não, por que eu estou pensando mais no instrumento, e descobrir as potencialidades do instrumento como um ser, como uma entidade que tem uma voz. Ela na mão de um rabequeiro vai ser de uma maneira e na minha mão que sou outro rabequeiro vai sair de outra maneira. (GRAMANI, 2002, p. 180, apud entrevista ao programa Diálogos em novembro 1997)

Algumas dessas músicas serão analisadas (ver em Anexos I, II, III e IV, p. 243-262) com o intuito de detectar quais elementos caracterizam particularidades de estilo de cada rabeca, tomando como exemplo os três instrumentos que tiveram maior presença no conjunto de suas composições: a rabeca de Iguape, a rabeca de Marechal Deodoro e a rabeca de Morretes.

Estas análises não têm como objetivo a descrição formal dessas peças, tampouco deter-se na revelação de suas estruturas harmônicas, rítmicas e melódicas. Sua função está ligada mais a necessidade de exemplificação musical das diferenças entre cada instrumento e suas implicações estéticas nas composições em questão. Para tanto, utilizamos algumas ferramentas de análise pouco convencionais, emprestadas da etnomusicologia, como os *padrões acústicos mocionais* e o *time-line pattern* (ver cap.

8.2 Primeiro Ato: A rabeca de Iguape - O estilo *transbarroco*

O encontro com a rabeca que lhe foi dada pela cantora e pesquisadora Anna Maria Kieffer, instrumento que Gramani acreditava ser proveniente de Iguape – na verdade, conforme se soube mais tarde, essa rabeca foi construída por Mestre Davino (Davino de Aguiar), um fandanguero atuante em Cananéia, cujo trabalho está registrado no livro *Museu Vivo do Fandango*⁶¹ - foi, portanto, algo muito especial que, àquela altura, encontrou ressonância na sua eterna inquietação criativa, uma das características mais marcantes de sua personalidade artística. Ao que tudo indica, Gramani nutria uma aura de mistério acerca da origem desta rabeca⁶², do anonimato preservado como forma de manutenção do mistério acerca do instrumento. O fato de não ter voltado suas energias para dissecar a origem desse instrumento que tanto o fascinava, pode ser entendido como um processo semelhante ao do mágico que evita a todo o custo revelar os segredos de sua mágica, pois estes, se revelados, passariam a fazer parte de mais um rol de técnicas disponíveis a todos os iniciados em magia. Conseqüentemente nos leva a pensar que, enquanto a postura científica procura atingir a origem dos rastros, codificando e nomeando seus atores, para o artista, por outro lado, interessa utilizá-los como estopins de um processo criativo que não precisa necessariamente revelar-se em seus processos, seguindo outros caminhos adjacentes que não passam classificação do tipo de uma coleção numismática.

Gramani teve, portanto, seu interesse despertado pelo potencial criativo do instrumento que tinha em mãos. Potencial que só poderia ser valorizado por um músico que havia retirado as couraças de suas percepções e vislumbrado naquele

⁶¹ Livro organizado por Alexandre Pimentel, Daniella Gramani e Joana Corrêa, editado pela Associação Cultural Caburé, com patrocínio da Petrobras. É resultado de um extenso projeto de preservação do fandango, que inclui ainda a produção de um CD duplo sobre a música da região. “O Museu Vivo do Fandango tem como objetivo evidenciar e fortalecer uma rede de instituições, grupos e pessoas ligadas ao fandango nas cidades de Morretes, Paranaguá e Guaraqueçaba – litoral norte do Paraná - Cananéia e Iguape – litoral sul de São Paulo”

⁶² A rabeca de Davino foi a primeira adquirida por José Eduardo Gramani, presente dado pela também musicista e pesquisadora Anna Maria Kieffer. Gramani era violinista e, a partir de então [essa rabeca] despertou nele um grande interesse pelo instrumento, chegando a reunir cerca de trinta rabecas de vários lugares do Brasil. Gramani nunca soube ao certo a origem de seu primeiro instrumento, que ganhou o apelido de ‘Aninha’ e aparece no CD *Mexericos da rabeca* como sendo procedente de Iguape. A verdadeira origem de sua primeira rabeca só foi confirmada após o falecimento de Gramani, a partir da comparação desta com outra feita por Davino. (PIMENTEL, org. 2006, p. 152)

instrumento, não um violino impotente, incompleto, ou mesmo curioso, mas um “outro” instrumento, limitado em sua essência, porém aberto a novas intervenções criativas. Segundo suas próprias palavras, incluídas na apresentação do CD *Mexericos da Rabeca*:

Durante toda a minha vida, meu trabalho foi fundamentado no violino. E ainda é, com a diferença de que há alguns anos descobri o universo sonoro das rabecas e a possibilidade de fazer uma música que sempre esteve dentro de mim, sem nunca ter tido a oportunidade de se manifestar. Os termos ‘rabeca’ e ‘rabequeiro’ deixaram de soar para mim como palavras pejorativas. Rabeca deixou de ser aquele violino mal acabado para se transformar num instrumento com voz própria e muita personalidade. Rabequeiro perdeu aquela conotação preconceituosa de mau tocador de violino para ceder lugar aos nomes de Zé Coco do Riachão, Zé Gomes, Siba, Nóbrega e muitos outros que vêm enriquecendo com seus trabalhos o já privilegiado mundo da música brasileira. É com muito orgulho que ousou me incluir neste rol privilegiado através deste trabalho. Podem me chamar de rabequeiro. Viva! (GRAMANI, 1997 s/pag.)

A rabeca permanece como um dos principais instrumentos musicais utilizados nas manifestações culturais populares na região de Iguape/Cananéia no Sul de São Paulo e que se estende até Paranaguá e Morretes, no Paraná. A permanência de antigas tradições culturais nessa região é um fenômeno raro, e é consequência do isolamento geográfico, determinado por uma intrincada rede de canais e ilhas que impedem a circulação e ocupação através de estradas e o seu desenvolvimento como terra agricultável. Se levarmos em consideração que a região é habitada desde os primórdios da colonização, podemos imaginar a antiguidade das tradições musicais ali ainda existentes, como o Fandango e as Folias de Reis. Nessas tradições, a rabeca, juntamente com as violas típicas da região, tem presença obrigatória. Segundo texto escrito por Anna Maria Kieffer, que acompanha o LP editado em 1982 pelo Instituto Histórico e Geográfico, *Cananéia – tradição musical e religiosa*:

Nessa região, Martim Afonso de Sousa encontrou, em 1531, o degredado português chamado “Bacharel de Cananéia” e alguns castelhanos, talvez náufragos da expedição de Juan Diaz de Solis, vivendo em harmonia com os tupis e formando um dos mais antigos povoados do Brasil-Colônia. Marco Sul do Meridiano de Tordesilhas,

Cananéia foi palco de violentas disputas entre portugueses e espanhóis, apaziguadas, em parte, pela ação dos jesuítas que aí estiveram desde 1554. O conflito relativo à demarcação de terras gerou, já no século XVII, a necessidade de embarcações que pudessem transportar tropas para o Sul. Daí o crescimento de uma importante indústria de Construção Naval que, em 1782, contava com 16 estaleiros.

Como muitas das rabecas da região de Iguape, esta de Mestre Davino tem três cordas. Gramani a utilizava com a afinação padrão do violino, ou seja, com a corda mais grave afinada em Sol, seguindo em intervalos de quinta, e sem a corda mais aguda – Mi. Apesar da rabeca e do violino terem o mesmo registro entre graves e médios, suas características timbrísticas são bastante distintas: a rabeca possui uma caixa de ressonância relativamente alta para o tamanho do instrumento, o que lhe confere um timbre cheio e encorpado que a aproxima mais do universo timbrístico de um contralto do que de um soprano, como no caso do violino.

Essas qualidades foram logo percebidas e apreciadas por Gramani que, a julgar pela escrita virtuosística de sua primeira música feita para esta rabeca – *Festa na Roça*, escrita em 28/12/91, segundo anotação no manuscrito - imediatamente dominou os mecanismos que envolvem a complexa utilização de mudanças de posição da mão esquerda e a virtuosidade de escalas e arpejos ascendentes e descendentes. Além da grande extensão melódica que exige o uso até da 4.ª posição, outro recurso explorado nesta peça é o uso de grandes saltos envolvendo mudanças de cordas não vizinhas, em uma linguagem instrumental típica da escrita barroca, como, por exemplo, nas suítes para violoncelo solo de J. S. Bach ou nas fantasias para violino solo de Telemann. Gramani conhecia de perto esse repertório, tanto como intérprete quanto como pedagogo, pois ambos faziam parte do material utilizado com seus alunos de violino e viola.

Evidencia-se, portanto, que desde o seu primeiro contato com a rabeca, a transferência de recursos técnicos advindos principalmente do estilo barroco de escrita para cordas, que foram largamente utilizados como material composicional para esse “novo” instrumento, caracterizando de imediato um estilo em suas composições que poderíamos chamar de *transbarroco*.

Ao mesmo tempo que a música de Gramani, principalmente a escrita para a rabeca “de Iguape”, reverencia o estilo barroco (ver exemplos anexo I) - a começar pela clássica combinação de um instrumento solista, a rabeca, e um instrumento acompanhante, o cravo, mesmo padrão de instrumento solista e baixo contínuo da sonata barroca – ela transgride suas fronteiras em vários aspectos: a utilização essencialmente rítmica da linha do cravo não é o tradicional uso deste instrumento no barroco, onde ele mantém, por um lado, um acentuado caráter improvisatório inerente à realização do baixo-contínuo, e por outro, dialoga tematicamente com o solista, em caráter imitativo, uma herança da antiga *canzona per sonar* (ver cap. IV – 4.2). Em Gramani, o cravo assume outro papel, mais percussivo, em uma escrita, a princípio, anti-cravística, que explora ao máximo os ostinatos baseados na rítmica tradicional brasileira, derivados do baião, do xote e do maxixe, entre outros. Ao mesmo tempo, Gramani acrescenta na linha do cravo sua visão rítmica particular, com uso de séries assimétricas que tanto o inspiraram em seus exercícios rítmicos.

A linha da rabeca é, por sua vez, sobretudo melódica. Deve ao choro e à modinha seus contornos melódicos básicos, acrescentados de um especial senso de instrumentalidade característicos dos autores/instrumentistas. Em *Festa na Roça* já está claro também que a forma recorrente nessas peças será a tradicional forma utilizada nos choros, ou seja, AA/BB/AA/CC/AA/ coda, onde os contrastes das seções são acentuados pela modulação harmônica maior/menor, menor/relativo maior, ou tônica/subdominate/dominante.

O grupo de peças composto para a rabeca “de Iguape” mantém, portanto, estrutura melódica e harmônica ligadas principalmente aos diversos estilos que gravitam em torno do choro. Como veremos a seguir, e isso ficará mais claro a partir da análise das propriedades acústicas das outras rabecas desta fase inicial, notadamente as rabecas “Deodora” e de “Morretes”, a relação de afinação em quintas da rabeca de Iguape e suas características acústicas, foram determinantes para configuração da linguagem musical escrita para ela. Comparada às outras rabecas, a de Iguape caracteriza-se por uma maior uniformidade timbrística e igualdade na escala cromática, o que lhe permite maiores possibilidades de modulação e recursos melódicos mais amplos.

Seguindo a classificação sugerida por Christopher Page (ver cap. VI – 6.3) em relação a diferenças de desenho de afinações entre o violino moderno e as *vielles* medievais - classificando o primeiro como um desenho melódico e tonal e os segundos como um desenho heterofônico e modal - poderíamos aqui utilizar este mesmo princípio e considerar que a rabeca de Iguape aproxima-se a um desenho melódico em contraste com a “Deodora” e a rabeca de “Morretes”, aparentadas com as *vielles* medievais. Isto explicaria o endereçamento para a rabeca de Iguape de peças com uma escrita essencialmente tonal, ao estilo do choro e dos diversos estilos urbanos, como a marcha, o samba-canção e a valsa, enquanto que as peças modais e com forma mais livre, ao estilo de fantasias, nasceram e cresceram germinadas no seio de um terreno trazido ao compositor pelas rabecas com desenho de afinação modal.

As dicotomias entre modal/tonal e violino/*vielle* não param aí: a própria construção sugere uma maior ou menor medievalidade do instrumento e, conseqüentemente, da música para ele escrita. Enquanto que as rabecas construídas por Nelson dos Santos são escavadas em um bloco único de madeira, como eram muitos dos instrumentos medievais, a rabeca de Iguape é feita em várias partes separadas e coladas com fundo, tampo e laterais, como um violino.

No Anexo I, trazemos a partitura integral do *Festa na Roça*, e alguns trechos de outras músicas que são representativos das questões levantadas acima.

8.2.1 Músicas escritas para a rabeca de Iguape

(a relação abaixo são obras utilizadas para análise nesse trabalho. Inclui a menção de registro fonográfico, quando houver - idem para demais rabecas.)

1. Festa na Roça – 28/12/91 – gravada CD *Trilhas* (1994) (partitura no anexo I)
2. Seresta – janeiro/92 [?]– gravada CD *Mexericos da Rabeca* (1998)
3. Mexericos da Rabeca – 06/02/92 – gravada CD *Mexericos da Rabeca* (1998)
4. Namorada – 1992 [?] – s/gravação
5. Framboeza – 1992 [?] – s/gravação
6. Carambola – 28/06/92 – s/gravação
7. Ao Côco – julho/1992 [?]- gravada CD *Mexericos da Rabeca* (1998)
8. Xameguinho – agosto/1992 – s/gravação
9. Cebola e Agrião – 10/10/1992 – gravada CD *Trilhas*
10. Carinhosa – 14/10/92 – gravada CD *Mexericos da Rabeca* (1998)
11. Corta-Jaca – 31/12/1992 – s/gravação
12. Pimentinha – 14/06/1993 – s/gravação
13. Sereno – jan/94 – gravada CD *Mexericos da Rabeca* (1998)
14. Dobradinho II – 27/12/94 – gravação CD *Mexericos da Rabeca* (1998)

8.3 Segundo Ato: Hiato – a rabeca de Marechal Deodoro

Suspense. O pensamento congelado. O não-movimento, o espaço entre: entrelinhas. Surpresa - Imaginar o que se passou no momento em que todo o espírito humorístico armazenado em anos de trocadilhos à primeira vista silenciou, e os olhos fixaram sua curiosidade naquela rabeca absolutamente diferente de todas, disforme, e ainda assim, numa proporção medida no compasso dos dedos da mão, não é tarefa da ciência. A ciência estuda as palavras. As entre-palavras, as entrelinhas, o hiato, só a poesia vive. Talvez por isso mesmo, quando Gramani ganhou sua primeira rabeca construída por Nelson dos Santos - mais conhecido como “Nelson da Rabeca” – imediatamente compôs uma música para ela: “Deodora”. Assim também ficou sendo o nome da rabeca, que designa a cidade de onde ela provinha, Marechal Deodoro, em Alagoas.

Depois desta primeira, muitas outras “Deodoras” vieram. A personalidade dessas rabecas é marcante: esculpidas em uma peça única de madeira, deixam entrever nos veios de sua madeira crua, formas ancestrais de construção de instrumentos de cordas há muito tempo esquecidas e obscurecidas pelo verniz das cópias dos violinos cremonenses - “violinos da praça” - como o próprio Sr. Nelson os chama, em alusão aos instrumentos vendidos nas lojas de instrumentos musicais, no comércio da cidade, em contraposição aos artesanais, que são aqueles que ele mesmo constrói. Ao contrário da primeira rabeca de Gramani, que permaneceu anônima mesmo depois que Gramani visitou Iguape em sua pesquisa com rabequeiros de quatro regiões do Brasil, as rabecas de Nelson foram desde o início intimamente ligadas à figura de seu construtor, que manteve laços de amizade com o pesquisador, tendo-lhe enviado vários de seus instrumentos, inclusive alguns feitos sob encomenda.

O procedimento de construção e a sonoridade destes instrumentos é, como vimos, uma particularidade que os aproxima dos instrumentos medievais, muitos deles também com a caixa de ressonância formada por uma peça única de madeira cavada, como um cocho. Sua sonoridade depende mais disso do que propriamente da qualidade de madeira utilizada que, neste caso, varia enormemente e é ligada

à disponibilidade de matéria-prima local. Vários são os tipos de madeira utilizados: fruta-pão; raiz de figueira; gameleira; praíba (pau-paraíba); pau-mijão, entre outros. O caminho percorrido por Nelson para chegar a esses instrumentos é uma história à parte, e que coloca a intuição e inventividade da cultura popular em evidência, considerando que Nelson desenvolveu suas técnicas sozinho, não seguindo nenhuma tradição local, como é comum entre os outros artesãos construtores de rabecas. Esta característica individual é uma das marcas que distingue as rabecas de Nelson de todas as outras. Wagner Campos, que revelou o trabalho de Nelson para um público mais amplo, através de gravação de CD – *Caranguejo Danado* (1999) - e da organização de turnês por várias regiões do Brasil, resume nos seguintes termos a relevância e caráter único de seu trabalho:

Dominando todos os processos de sua arte musical, do corte da madeira, passando por todas as etapas específicas de construção de cada um de seus instrumentos, até a criação e interpretação de suas próprias composições, Seu Nelson trabalha apoiado em um saber secular, representando o ponto de chegada de conhecimentos muito antigos trazidos na bagagem dos colonizadores, diminuindo distâncias entre passado e presente, tradição e atualidade. (CAMPOS, 1999, s/p, apud. FIAMINGHI, 2002, p. 72, in GRAMANI, 2002)

Todo esse processo está extensamente documentado na pesquisa que Gramani iniciou em 1996⁶³ e que deixou incompleta após seu falecimento em 1998. Quando Gramani incluiu o Sr. Nelson entre os quatro rabequeiros de diferentes regiões do Brasil que iria focalizar, documentando as várias fases de construção de seus instrumentos e incluindo depoimentos sobre suas vidas, já tinha bastante intimidade com os instrumentos de Nelson.

Uma das características que Gramani soube manter nesses instrumentos foi a forma como eles são originalmente afinados por Nelson: ao contrário da afinação em quintas, que é o padrão do violino, e também a afinação escolhida por muitos

⁶³ Esta pesquisa, que resultou no livro *Rabeca, o Som Inesperado*, teve o apoio da FAPESP, e foi publicada postumamente em 2002 por Daniella Gramani.

rabequeiros pela maior facilidade na digitação de escalas, as rabecas de Nelson são afinadas em um acorde maior, variando a sua fundamental de Mib(3) até Sol(3). Essa relação de afinação entre as cordas (ver cap. VI – 6.3), mantendo invariavelmente os intervalos de quinta, quarta e terça maior, confere ao instrumento uma ressonância muito diferenciada e, apesar de dificultar a digitação de escalas, por não apresentar um dedilhado simétrico, como é o caso dos instrumentos afinados em relação de quintas, privilegia a sonoridade do instrumento, pois mantém sempre em ressonância simpática as cordas soltas que formam o acorde maior. A facilidade de preencher o encaminhamento das harmonias com bordões e cordas duplas, que é também uma característica das músicas tocadas por Nelson, é decorrente dessa relação de afinação. Este fator também a aproxima dos instrumentos medievais, conforme relatado por Page (ver cap. VI – 6.3).

Nas composições para a rabeca “Deodora” (ver exemplos anexo II) Gramani explora o modalismo implícito no perfil acústico desse instrumento, o que lhe confere um estilo semelhante às músicas escritas sob a influência do Movimento Armorial. Luciana Gifoni (2007) apresenta em sua tese *Música de Câmara e Pós-Modernismo: os grupos Syntagma (CE) e Anima (SP)*, um panorama da representação simbólica do Nordeste no âmbito da música e suas implicações, desde o ideal modernista de busca de uma identidade nacional, até às novas configurações estéticas pós-modernas. Parafraseando Hobsbawn (1997), Gifoni considera que a aproximação de músicos como Gramani desse universo, configura-se como um reflexo de uma “invenção do Nordeste”, a partir de diversos modelos gerados dentro do imaginário de construção da nacionalidade, ou como no caso do Armorial, de reafirmação de uma identidade regional:

Outro ponto essencial para se compreender a aproximação que o Anima e o Syntagma fazem com as sonoridades chamadas de “tradicionais” do Nordeste significa inserir os grupos dentro de determinadas linhas históricas, sociais, e até mesmo políticas. Configura-se, então, o conceito de *tradição* (cf. Hobsbawn, 1997), no sentido de uma “invenção do Nordeste” e, mais ainda, da invenção de uma “erudição nordestina” [...] como o sentido de uma região periférica, guardiã das raízes e revelada como a infância do país. Essas são algumas das características presentes

quando da construção de um projeto nacional modernista de cultura, que assimilava os regionalismos, na busca do elemento popular como formador *autêntico* da cultura brasileira. (GIFONI, 2007. p. 12)

Como representante desse simbolismo sonoro, destaca-se o uso do *modo nordestino* (SIQUEIRA, 1981, apud. PAZ, 1994, p. 22) que consiste no modo mixolídio com a 4.a aumentada (ou modo lídio com a sétima abaixada) Este modo, que também pode ser entendido como uma variação do mixolídio gregoriano é, nesse sentido, um eco tardio da prática da música *ficta* do séc. XIV, onde as alterações cromáticas eram deixadas ao encargo do intérprete, no intuito de se evitar a ocorrência da falsa relação de trítone (*diabolus in musica*) entre as vozes. Na representação simbólica do Nordeste, é tomado como um emblema da ancestralidade medieval da região. Siqueira (op. cit. p. 22) apresenta uma interessante teoria, que é sustentada não por uma relação harmônica, mas pela acústica dos instrumentos. A partir da observação dos *pifes* – pequenas flautas transversais de bambu ou de metal, com embocadura livre, que tocam na maioria das vezes em duplas, acompanhadas de zabumba e triângulo, formando o que é conhecido por *banda cabaçal* - constatou que as alterações na escala eram ocasionadas pela série harmônica fortemente presente nos instrumentos de sopro com este tipo de embocadura (do tipo das flautas transversais), ou seja, a escala natural desses instrumentos reproduz necessariamente o 7.o grau menor e o 11.o aumentado:

Tratando-se o instrumento de uma coluna de ar, quando posta em vibração através de seu tubo, o som fundamental ou gerador contém uma série de sons parciais ou harmônicos, figurando entre estes os harmônicos n.º 7 e 11, que correspondem, respectivamente, às alterações contidas nos três modos brasileiros. (SIQUEIRA, 1981, apud. PAZ, 1994, p. 22)

Oliveira Pinto (2001, p. 241-242) chegou às mesmas conclusões, acrescentando ao conceito modal da escala nordestina, o conceito de *terça neutra*, ampliando, a partir dessa abordagem, o papel determinante do instrumento como portador da matéria sonora que compõe determinado discurso musical. Oliveira aplica

aqui os princípios do *time-line-pattern*, estudados por Kubik em relação à rítmica africana (ver cap. IV – 4.4), neste caso como um componente horizontal da música. Em sua abordagem, Oliveira considera a afinação resultante da série harmônica dos pífaros com um padrão coordenador semelhante, porém de caráter vertical, permeando a totalidade do universo simbólico nordestino:

Diferente de ritmo ou mesmo de configurações melódicas, as estruturas de afinação e de combinação de intervalos já apresentam uma disposição vertical. Por resultarem de simultaneidades sonoras, os aspectos verticais de toda música são, muitas vezes, mais difíceis de perceber. (...)A terça neutra nordestina como aspecto peculiar de afinação é uma característica que não só marca uma ‘paisagem sonora’ especificamente nordestina, como também é responsável por uma série de procedimentos que dizem respeito até a própria concepção de mundo (PINTO, 2001, p. 242-243)

A rabeca de Nelson trouxe, de imediato, toda esta gama de informações que foram prontamente assimiladas e assumiram uma notada resignificação por intermédio da leitura que Gramani fez e incorporou em suas criações. Mantendo-se fiel ao seu princípio de considerar cada rabeca em sua individualidade, amplia essas características, fazendo uso constante de fórmulas rítmicas derivadas de ostinatos de métrica irregular, como uma aplicação musical de fórmulas contidas nos exercícios propostos em seus livros de rítmica. Nas peças compostas para a rabeca Deodora, o estilo de escrita é radicalmente diverso em relação à rabeca de Iguape. A paisagem sonora que envolve essa rabeca remete a um universo ancestral, marcado pela ressonância constante das cordas que vibram em simpatia ou simultaneamente em cordas duplas e triplas. Esse processo foi exemplarmente descrito por Christopher Page, em relação ao caráter heterofônico implícito na maneira de tocar do *viellator* (rabequeiro) medieval, e pode ser tomado como exemplo também para este caso (ver cap. VI – 6.3).

Ainda no aspecto rítmico, essas rabecas contêm uma carga percussiva agregada no atrito do arco com a corda, que o rabequeiro instintivamente utiliza ao reproduzir um acompanhamento rítmico, ao estilo de um pandeiro, enquanto toca a melodia. Page

descreve um procedimento semelhante em relação ao tocador medieval, em contraste com seus pares atuais, os violinistas: “o violinista pensa geralmente em termos de pura monofonia, enquanto que seu predecessor medieval cultivou estratégias para produzir tanto melodia quanto heterofonia: ruídos auxiliares permeiam qualquer melodia tocada” (PAGE, 1986, p. 127-128). Esse estilo de tocar é característico de rabequeiros como Seu Nelson e o conhecido Mestre Salustiano, um dos maiores conhecedores das tradições da zona da mata pernambucana. O constante movimento de arco, muito curto e incisivo, com acentos deslocados da métrica binária, conduz o discurso musical regido pelo ritmo frenético e percussivo do arco, reproduzindo o que o musicólogo Tiago de Oliveira Pinto classificou como *Padrão Acústico Mocional* (ver cap. IV – 4.4). Gramani utiliza-se desses padrões, agregando a eles os recursos idiomáticos provenientes do barroco, como as mudanças de corda em *bariolage* e grandes saltos em cordas não-vizinhas, que é uma das características da escrita polifônica dos compositores que escreveram solos para instrumentos de corda.

8.3.1 Músicas escritas para a rabeca de Marechal Deodoro (Deodora)

1. Deodora – março/93 – gravada nos CD's *Trilhas* (1994) e *Espiral do Tempo* com grupo ANIMA (1997) (ver partitura no anexo II)
2. Morena – 11/03/93 – gravada no CD *Mexericos da Rabeca* (1998)
3. Manaíra – maio/93 – gravada no CD *Trilhas* (1994)
4. Ana Terra – julho/94 – gravada no CD *Mexericos da Rabeca* (1998)
5. Rancheira – 1994 – gravada no CD *Mexericos da Rabeca* (1998)
6. Banha-nhão – 1994 – gravada no CD *Mexericos da Rabeca* (1998) [cravo e rabeca] e em arranjo do grupo ANIMA no CD *Amares* (2003)
6. Modinha à espera de uma letra – 06/03/96 – gravada no CD *Mexericos da Rabeca* (1998)
7. Lundu – 16/09/96 – s/gravação
8. Duodora – 1997 – s/gravação
9. Barrocarrabé – 15/02/97 – s/gravação

8.4 Terceiro Ato: A rabeca de Morretes

A rabeca de Morretes foi construída por Martinho dos Santos, que, como Davino de Aguiar de Cananéia e inúmeros outros rabequeiros do litoral de São Paulo e Paraná, é um mestre de fandango e conhecido construtor de violas, além de rabecas. É feita de caxeta⁶⁴ mas também algumas vezes de folha de pinho, pois essa última, obtida a partir de pranchas de madeira compensada beneficiadas industrialmente, encurta o prazo de fabricação do instrumento e torna o seu feitio mais prático. Segundo o relato contido na pesquisa empreendida por Gramani - ele esteve junto a Martinho por quinze dias entre 29/02/1996 e 14/03/1996, gravando, entrevistando e acompanhando a fabricação de uma rabeca - sua primeira rabeca foi feita por encomenda, a partir de um molde que ele mesmo tirou de um violino deixado em sua oficina para ser consertado:

O Sr. Martinho faz sua rabeca baseando-se numa forma que ele copiou de um violino, que certa vez um rapaz levou para ele consertar. Forma, neste caso, significa apenas o contorno. As medidas acontecem de acordo com a madeira de que dispõe no momento. Todos os detalhes que nos instrumentos padronizados são respeitados, no caso do Sr. Martinho são “feitos a olho”: o comprimento do braço, a madeira utilizada, o comprimento do arco, etc. [...] Esta criatividade proporciona ao construtor, me parece, uma despreocupação saudável, facilitando a confecção de detalhes que podemos imaginar sejam motivos de complicados cálculos. Para ele os olhos funcionam como um esquadro quase o tempo todo. O instrumento não sai “perfeito” em medidas mas também não é esta a intenção. A idéia é construir um instrumento e não o mesmo instrumento que o anterior. (GRAMANI, 2002, p. 22-23)

Essa característica detectada por Gramani pode ser estendida também aos demais construtores e, mais ainda, ao universo da cultura popular como um todo. O artista popular que, por um lado mantém uma tradição secular e, por outro está em constante diálogo com a modernidade, adaptando-se às contingências do momento,

⁶⁴ **Caxeta** – “...madeira branca, levemente rosada, uniforme, leve, macia e durável, própria para marcenaria fina; caixeta, pau-caixeta, pau-paraíba, pau-de-tamanco, tabebuia-do-brejo, pau-de-viola” (HOLANDA, Aurélio B., *Dicionário da Língua Portuguesa*, apud. GRAMANI, projeto de pesquisa, s/d)

neste caso específico, reinventando o violino conforme suas conveniências, subverte o conceito das “raízes históricas da rabeca”. Ao considerarmos seriamente o desprendimento do artista popular das fórmulas impostas por padrões externos, levantamos a suspeita de que sua trajetória foge daquilo que o folclorismo esforçou-se por muito tempo para enquadrá-lo, ou seja, que as tradições afluíam a partir de um contexto histórico e se repetiriam ininterruptamente, passíveis, portanto, de servirem de guia para um traçado que levasse esses folcloristas ao encontro do arquétipo de uma origem remota.

A realidade da rabeca sem origem, reinventada a cada nova rabeca, descontextualiza e, até certo ponto, renega o selo de pureza e de fonte para supostas origens que caracterizaram a busca pela ancestralidade, empreendida desde o romantismo, por uma sociedade engendrada dentro dos moldes iluministas. Os conflitos gerados por um homem que se desconectou do saber mitológico, como tão claramente apontaram Horkheimer e Adorno na *Dialética do Esclarecimento* (1985) foram os motores que moveram essa busca interminável: como em um labirinto científico, pois a própria busca é fruto de uma cultura que se ergueu na legitimidade da história, seja ela contada pelas forças hegemônicas, ou imaginada nos subterrâneos da “história dos vencidos”.

Martinho preza, portanto, o senso prático característico do artesanato, o que obriga o pesquisador a compreender a Arte emanada da cultura popular como essencialmente em movimento, como adverte Garcia Canclini (2003). Nesse sentido, seria inútil aplicar as ferramentas de análise formadas a partir da cultura erudita, logo segundo uma norma escrita: a clássica separação entre sentimento e forma, e a tensão entre obra (*poiético*) e intérprete (*estésico*). Segundo Garcia Canclini (1980, p. 22, apud. GIFONI, 2007, p. 27):

Separar, dentro da obra, o conteúdo da forma, privilegiando o primeiro pela maior clareza com que exhibe os condicionamentos externos, e reduzir as diversas linguagens artísticas às “idéias” que se crêem encontrar nelas (fala-se de idéias musicais no mesmo sentido de idéias poéticas ou novelísticas, esquecendo-se as diferentes relações semânticas que cada arte estabelece com seus condicionamentos sociais, seus diversos sistemas de signos e técnicas de composição).

Deste modo, seria equivocado enfocar a rabeca como uma manifestação autônoma, apartada de seu universo sócio-cultural. De fato, a maioria dos rabequeiros exerce uma função múltipla, e estão inseridos em um contexto mais amplo, como é, por exemplo, o fandango, entendido no sentido de manifestação social com várias faces, mas que encerram sempre o convívio, a festa e o mutirão. Uma exceção a esta regra é o caso de Nelson dos Santos, cujas formas de manifestações artísticas gravitam unicamente em torno de sua genialidade aflorada a partir da descoberta da rabeca, seja na construção do instrumento ou na performance e na criação de suas músicas.

O fandango sustenta-se no conhecimento passado de geração a geração, representando um vasto patrimônio imaterial da cultura popular que inclui diversas áreas: dança (*marcas* coreográficas que se alternam entre as *batidas* [sapateado] e o *valsado* ou *bailado*, conhecidas como *Anu*, *Dondon*; *Chamarrita*; *Andorinha*; *Cana-Verde* e *Recortado*, entre outras); música e artesanato (tamancos). No âmbito musical existem os instrumentos obrigatórios, como as violas, adufes e pandeiros, e os desejáveis, como a rabeca. No sentido apontado por Canclini, a figura do mestre de fandango é indissociável do fenômeno musical. Esses fandangueiros carregam a tradição, dançando, construindo e tocando violas, contando histórias, e atuando como rabequeiros. Longe do sentido de especialização vivenciado nos núcleos urbanos, esses músicos exercem seu ofício desde a recolha da caxeta nas matas próximas dos locais onde vivem, passando pela construção artesanal das rabecas e demais instrumentos, até o momento em que tocam no baile, aonde todos os ramos de seu conhecimento vêm à tona.

O caminho antropológico de contato com a rabeca não foi o trilhado por Gramani. O fandango era para Gramani, na época em que conheceu a primeira rabeca de Morretes, por volta dos fins de 1993, apenas uma referência teórica e longínqua. A rabeca de mestre Martinho fez-se entender, portanto, por uma linguagem que não estabelecia referências além das estritamente musicais e acústicas. Nesse sentido, estabeleceu-se uma forma de contato bastante diferente do que ocorreu, por exemplo, com a rabeca Deodora. Nesse caso, a carga simbólica nordestina associada a essa rabeca foi, como vimos, determinante para a imediata absorção desse instrumento. Todo o terreno já estava fortemente semeado pela geração modernista, entendendo-se

com isso, e dando um passo além de Villa-Lobos, o culto à aridez do sertão, trazido como temática preferencial pelo Cinema Novo, e a música modal encampada por autores como Guerra Peixe, que foi um dos compositores de referência para trilha sonora Armorial.

A rabeca de Morretes estava só. Como que a acentuar esse desamparo, ficou conhecida de início pelo apelido de “vagabunda”, pois foi assim, sem muitas pretensões, que João Carlos Ribeiro, amigo, músico e intelectual paranaense, já falecido, deu-a de presente para Gramani. O registro factual desse primeiro momento, e a posterior mudança de enfoque dado a essa rabeca, para a qual algumas das mais expressivas peças de Gramani foram compostas, é esclarecedor em vários aspectos. Segundo o testemunho de Gramani, em entrevista à Rádio Educativa do Paraná:

A rabeca ficou na minha estante uns dois meses, e eu olhava para ela, dava uma passadinha de arco e não conseguia achar coisa alguma nela. Até que um dia eu peguei e comecei a tocar, comecei a sentir diferente a sonoridade dela. Aí eu percebi que eu já estava começando a mudar dentro de mim essa coisa do parâmetro, de fazer comparação com o som do violino. E comecei a gostar muito dela, a tocar bastante e a escrever pra ela. (GRAMANI, 2002, p. 26)

Ela foi afinada por Gramani com a mesma relação intervalar da rabeca “Deodora”, porém com a nota mais grave em Fá, formando um acorde maior (Fá – Dó – fá – Lá). Ambas representam o tipo de afinação que Christopher Page chamou de *cordal* (ver cap. VI – 6.3). Ao contrário das rabecas de Nelson, no entanto, não suportava grande tensão das cordas no tampo que, igualmente ao fundo, não é escavado, mas plano e colado às laterais, como em uma *vielle* medieval. Talvez por essas características, Gramani a tenha afinado com as cordas menos tensas, o que lhe conferiu uma sonoridade com longa ressonância de cordas simpáticas, que se assemelha aos instrumentos hindus como a cítara e o tambur. O braço do instrumento é muito longo, dificultando sua execução no peito, como as outras. Deste modo, Gramani optou em tocá-la na posição do violino, segura entre o queixo e o ombro. Isto permitiu uma maior mobilidade da mão esquerda, o que pode ser constatado pelas

exigências técnicas do repertório a ela destinado. Do ponto de vista técnico, são as peças de Gramani que exigem uma maior demanda virtuosística do intérprete.

Se as músicas escritas para a rabeca de Iguape mantêm um ponto de referência na linguagem do choro, em um estilo que chamamos de *transbarroco*, e as peças endereçadas para a rabeca Deodora podem ser encampadas dentro de um estilo influenciado pelo universo simbólico que gravita em torno do Movimento Armorial, as composições para a rabeca de Morretes diferem de ambas, mantendo uma identidade fortemente ligada às características acústicas desse instrumento. As poucas composições que o próprio Gramani concebeu para rabeca e voz, e que tem letra de sua própria autoria, foram escritas para a rabeca de Morretes. Valeria Bittar, flautista do grupo Anima, recorda que a primeira versão de *Além de Olinda* foi concebida por Gramani como uma peça para ser cantada e tocada ao estilo dos cantadores de feira. Posteriormente, esta mesma peça foi gravada nos CD's *Espiral do Tempo* (ver referências discográfica, p. 242) do grupo Anima, e depois em *Mexericos da Rabeca*, com músicos convidados, com arranjos que incluem vários outros instrumentos.

Também para rabeca e voz, sem cravo, é a versão gravada no CD *Mexericos de Mel Poema*. (ver a versão integral/partitura no anexo III). Nessa peça não há indicação de fórmula de compasso, sugerindo que os valores devem ser entendidos de forma absoluta, e não agrupados pela métrica do compasso. Nesse sentido, constata-se a transferência direta da concepção rítmica dos exercícios de *Rítmica Viva*, onde há um trabalho profundo de treinamento do músico para sentir as alternâncias ternárias e binárias sem a necessidade de subdivisão dos valores de acordo com a fórmula de compasso. No canto, inteiramente de forma silábica, as divisões binárias e ternárias são conduzidas organicamente pelo texto, que desdobra em divisão binária a linha melódica tocada pela rabeca em ternário. A parte instrumental, repetida três vezes, tem a função de um *intermezzo* entre as três estrofes do poema. Esta forma de aproveitamento melódico, que transfigura as melodias em rítmicas diferentes, mantendo, porém, as mesmas relações intervalares, é uma técnica antiga utilizada, por exemplo, em algumas suítes de dança renascentistas que utilizavam o mesmo material melódico com rítmica diferente, de acordo com o caráter da dança, com o intuito de manter uma unidade no decorrer da suíte.

Apesar de não serem muito numerosas – cinco no total - as composições para a rabeca de Morretes são muito marcantes. *Barreado* e *Calanguinho* estavam, por exemplo, entre as músicas mais aclamadas pelo público nas mais variadas configurações de platéias: desde um público especializado dos Festivais de Música até o público leigo. Quanto ao poder de comunicação que Gramani naturalmente expressava através da música, não importando que instrumento tivesse em mãos, era um fato impossível de passar despercebido por qualquer ouvinte mais atento. Quanto à particularidade de suas performances, Daniella Gramani diz:

Era realmente peculiar a maneira do Zé tocar, pois a relação que ele tinha com as rabecas era incomum. O fato de achar que cada uma tinha uma sonoridade, uma voz, realmente dava vida a esses instrumentos quando tocados por ele. Nas apresentações do Trio Bem Temperado era comum ver pessoas chorando, ou a platéia rindo junta, para mim, uma prova de que realmente as rabecas estavam falando. (GRAMANI, Daniella in GRAMANI, 2002, p. 29)

8.4.1 Músicas escritas para a rabeca de Morretes

1. Além de Olinda – 1993 – gravada CD *Espiral do Tempo* com grupo ANIMA
2. Duas melodias p/ rabeca de 4 cordas (Paranaguá) – 10/11/93
 - Barreado (melodia 1) – gravada CD *Trilhas* (1994)
 - Melodia (melodia 2) – gravada CD *Mexericos da rabeca* (1998)
3. Mel Poema (dedicada a Daniella Gramani) – 29/11/93 – CD *Mexericos da Rabeca* (1998)
4. Calanguinho – 07/04/94 – gravado CD *Mexericos da Rabeca* (1998)
5. A Montanha Azul – 1996 – s/ gravação

8.5 Quarto Ato: A Pesquisa

Quando Gramani começou a se interessar em saber mais sobre aqueles instrumentos que tocava e que estavam ocupando um lugar cada vez mais importante em sua vida, deparou-se com a quase completa falta de informações a respeito das rabecas. As poucas referências que lhe chegavam às mãos sublinhavam sempre a rabeca como o lado negativo e obscuro do violino, aquilo que deveria ser superado e, no máximo, incorporado aos acervos dos museus etnológicos como uma amostra da inventividade do povo. Sua prática musical e sua intuição diziam, entretanto, o contrário. Foi por isso que, movido pela permanente curiosidade em relação ao novo, acrescentou mais uma área à sua já extensa lista de atividades como músico: a da pesquisa.

Foi, portanto, com um olhar já bastante amadurecido sobre as intersecções da cultura popular e erudita, e sobre importância que instrumentos como a rabeca poderiam ter para as aberturas necessárias em áreas tão abrangentes do mundo violinístico como a didática, a performance, a *lutheria*, e a própria origem histórica do violino, que Gramani foi a campo imbuído do espírito de etnógrafo, a fim de complementar sua aproximação feita a partir da *praxis* com as rabecas, iniciada alguns anos antes.

Esta aproximação mais sensorial do que intelectual avizinha-se, em essência, daquilo que Mario de Andrade escreveu acerca de suas pesquisas contidas no livro inacabado *Na Pancada do Ganzá* (publicado posteriormente como *Os Cocos*, por Oneyda Alvarenga):

“...não pretendi fazer obra de etnógrafo, nem mesmo de folclorista, que isso não sou: pretendi foi assuntar, atocaiar com mais garantias a namorada chegando. Se acaso algumas constâncias me interessaram mais, se alguma nova eu terei fixado, foi sempre por essa precisão que tem o amante verdadeiro, de conhecer a quem ama. Não tanto pra compreender o objeto amado em si mesmo, como pra se identificar com ele e milhormente poder servi-lo e gozar (ANDRADE, 1984, p. 347)

A descrição de Mario de Andrade sobre seu trabalho de etnógrafo cabe aqui perfeitamente, para ressaltar aspectos que não devem ser desprezados a respeito da pesquisa de Gramani; estampa uma característica importante e que atua como pano de fundo em todo trabalho de Gramani: o dualismo do rigor científico e da criação poética/musical. O que se constata na prática é que o fato de um artista não se preocupar em dividir estes domínios mas, ao contrário, infringir as regras científicas permanentemente, contribui para elevar suas “pesquisas/criações” a um patamar de excelência não imaginável se as ditas regras fossem obedecidas e seguidas à risca.

A pesquisa sobre as rabecas empreendida por Gramani trilhou também esses caminhos ligados mais aos sentidos do que à ciência. Somente depois de conviver por aproximadamente quatro anos com diversos tipos de rabecas, saiu a campo para finalmente conhecer alguns dos rabequeiros que haviam construído os instrumentos com os quais ele tocava. O interessante é que o movimento de pesquisa acontecia no sentido inverso: os instrumentos chegavam até ele, não havia necessidade de ir buscá-los em suas fontes. Os amigos iam trazendo rabecas à medida que ficavam sabendo de seu interesse por elas. E todas, conforme iam chegando, eram incorporadas ao acervo não com um número classificatório, mas conhecidas por um apelido, geralmente um nome feminino, e passavam logo a fazer parte do novo repertório que ia se formando, de músicas compostas especialmente para cada uma. Muitas dessas peças foram compostas para serem tocadas pelo Duo Bem Temperado, posteriormente transformado em trio, com a inclusão do canto. Gramani conta, de acordo com a referida entrevista mencionada acima:

[...] comecei a escrever, se não me engano foi “Festa na roça” a primeira música que eu escrevi. A Patricia Gatti que toca cravo comigo no Duo Bem Temperado, ela é cravista do Anima, então foi uma coisa de praticidade mesmo, de eu escrever uma música para rabeca e cravo e ver como é que soava. Depois escrevi uma outra, a “Seresta”, uma valsa, e ficou bonito. Comecei a escrever mais, e a gente começou a tocar. Mas dentro do repertório do Anima não tinha muito a ver, então eu propus para a Patricia: “Vamos fazer um duo e a gente sai tocando essas músicas por aí? E essas músicas eram marchinhas, valsas, baiões, sambas... músicas que eu tinha dentro de mim na minha juventude. (GRAMANI, 2002, p. 102)

No decorrer desse caminho percorrido com as rabecas, Gramani amadureceu a convicção de que cada instrumento deveria ser entendido individualmente, de modo a evitar a repetição das mesmas normas de padronização que marcam, por exemplo, o mundo do violino. Esse pensamento adquire importância central em sua obra, pois delineia uma fronteira em relação àquilo que Adorno defendia: a constituição hierárquica entre os instrumentos como um fator determinante para efetiva realização musical, menosprezando o fato de que as limitações impostas por cada instrumento são também constitutivas do arsenal criativo do compositor. Gramani nega esta posição, que é uma posição modernista *a priori*, ou seja, ele sabe utilizar as limitações dos instrumentos a seu favor. Este caminho de criação a partir do instrumento deve ser entendido também como uma parte de sua pesquisa, apesar de não obedecer às normas convencionais da etnomusicologia ou da musicologia histórica. Ana Salvagni, que acompanhou de perto este processo, descreve-o da seguinte forma:

A lembrança que tenho, é que, normalmente, ao tocar uma nova rabeca pela primeira vez, ele experimentava uma música feita para uma outra rabeca, e não funcionava. Exatamente para entendê-la, ele compunha uma peça. Então, a música composta especificamente para aquela rabeca nova surgia quase no momento em que ele a tocava pela primeira vez. Era um processo natural, ele tinha uma rapidez para assimilar a sonoridade do novo instrumento e quando este possuía boas condições e som interessante, as composições iam surgindo muito depressa. (GRAMANI, 2002, p. 73)

Assim como a maioria dos compositores do período barroco, Gramani não exercia sua função de compositor desconectada de uma função como instrumentista, tendo em mente sempre a instrumentalidade do que escrevia. A consideração das particularidades de cada rabeca era, de fato, o início da criação, que surgia do próprio instrumento e não de um padrão externo. Esta postura não impediu, obviamente, que procedimentos técnicos pouco ou nada usuais para determinado instrumento fossem incorporados, via transposição de técnicas vindas de fora. Ao contrário, uma das riquezas do trabalho único de Gramani é justamente a transposição de fronteiras entre

os instrumentos populares e eruditos, evidenciando a fragilidade dos conceitos que colocam a rabeca como um instrumento incapaz de rivalizar em potencialidade musical com o violino.

De fato, muita coisa mudou desde que, por volta de 1995, Gramani começou a considerar a possibilidade de ampliação de suas fronteiras de pesquisa, indo a campo para documentar os processos de construção das rabecas que já haviam sido incorporadas ao seu acervo de performance. Àquela altura, pouca coisa havia sido publicada sobre rabeca: o livro *Artesão de Sons – Vida e Obra do mestre Zé Coco do Riachão*, editado pelo jornalista José Edward em 1988; o LP *Cananéia, tradição musical e religiosa*, gravado em 1982 pelo selo TACAPE, com apoio do Instituto Histórico e Geográfico, onde há informações sobre o fandango e as reiadas (reisados), além da participação de Davino de Aguiar tocando rabeca com o grupo de fandango de São Paulo-Bagre, Cananéia. Foi produzido por Plácido de Campos Júnior, Anna Maria Kieffer e Conrado Silva; o livro *Ubatuba nos Cantos das Praias*, de 1985, que reproduz a pesquisa de Kilza Setti, realizada em 1979 sobre a música caiçara do litoral norte de São Paulo. Nesse livro há abundantes informações sobre as rabecas da região. No curto espaço de aproximadamente uma década, esse panorama mudou consideravelmente e o impulso que Gramani trouxe certamente contribuiu para colocar em evidência novos conceitos sobre a leitura da cultura popular, e retirar o véu de preconceitos que existia sobre a rabeca.

O mero exame da qualidade e da quantidade de publicações recentes, que focalizam a rabeca e seus praticantes dentro de um contexto não-assistencialista e tão pouco guiado por uma visão hegemônica da cultura, deixando, portanto, falarem os seus atores, assim como Gramani soube ouvir e permitir a expressão da voz das rabecas, é revelador da mudança de parâmetros ocorrida nos últimos anos, da qual Gramani foi um dos precursores. A lista abaixo (ver detalhes em bibliografia complementar, p. 238) apresenta apenas os trabalhos de conhecimento deste autor, deixando de lado toda produção artística registrada em CD's e DVD's:

1. *A Rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux, Paraíba*, de Ana Cristina Perazzo da Nóbrega, publicado em 2000;

2. A reportagem *Artesanato de Sons*, de Ana Paola Valente, publicada na revista Palavra, de Janeiro de 2000, p. 22-27;
3. *Tocadores, homem, terra, música e cordas* de Lia Marchi, Juliana Saenger e Roberto Corrêa, de 2002;
4. Ensaio fotográfico *Fandango do Paraná: olhares*, Carlos Roberto Zanello de Aguiar (Macaxeira) e Edival Perrini, de 2005;
5. Livro, CD e atividades sócio-culturais promovidas pelo *Museu Vivo do Fandango*, organizado por Alexandre Pimentel, Daniella Gramani e Joana Corrêa, de 2006.

O projeto de pesquisa imaginado por Gramani era mais amplo do que sua pesquisa de campo junto aos rabiqueiros e suas comunidades. Englobava também um plano maior de formar um Núcleo de Estudo de Instrumentos Não-padronizados, que além das rabecas estudaria outros instrumentos populares brasileiros como a viola caipira, outros instrumentos de corda, percussão, e promoveria a edição de livros e gravações de áudio e vídeo. Percebe-se que, à medida em que iniciou suas pesquisas de campo, em 1996, suas preocupações migraram do ponto de vista estritamente musical, como eram no início, para uma compreensão mais abrangente do fenômeno social no qual as rabecas estavam inseridas. Podemos imaginar então os inúmeros desdobramentos que um núcleo de estudos como este poderia adquirir, se os planos de Gramani não tivessem sido interrompidos por sua morte prematura em julho de 1998.

CONCLUSÃO

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p. 743) ensina que “Clu - interpositivo, do verbo latino *cludo* (ou *claudo*) – fechar, cerrar, encerrar, clausurar, cercar, murar, cingir, deter, fazer parar, embaraçar, embargar, impedir, estorvar, acabar, pôr termo, dar por acabado”, está na raiz etimológica de reclusão, claustro, excluir, exclusivo, incluir, concluir, todos com o mesmo sentido de “fechamento; pôr para dentro ou para fora”. O oposto, portanto, da ação de comunicar-se com o outro, ouvir, entender, promover o entendimento, levar mensagem, estabelecer contato, afetar e deixar-se afetar, potencializar, que são funções primordiais da música e das artes.

Digo isso, pois, colocando-me como intérprete musical, sinto enorme dificuldade de concluir um trabalho onde as questões não se propõem a um fechamento, ao contrário, apontam para aberturas que não almejam estabelecer um novo parâmetro interpretativo, mas antes, quebrar, diluir naturalmente com os padrões já cristalizados. Durante o desenrolar de todo este trabalho, de cuja gestação imbrica-se com o âmago de minha prática musical, com o violino barroco e, posteriormente, com as rabecas brasileiras, muitas das certezas que eu acreditava possíveis de serem estabelecidas após um árduo processo de pesquisa, foram desmanchadas e substituídas por conceitos mais flexíveis.

Gramani, certa vez, enviou-me pelo correio um desafio: escrever uma poesia só com palavras formadas com as letras contidas em *verdade impura*. No seu cotidiano, Gramani vivia se divertindo com jogos como este. Às vezes, coisas muito complexas, como por exemplo, alguns dos seus exercícios de rítmica, eram, para ele, formas diferentes de fazer música, sempre com o sentido de brincar que o envolvia no ato de tocar seus instrumentos.

Entendo melhor agora o desafio proposto: *verdade impura* é já uma poesia pronta, oxímoro. Par de opostos que não brigam entre si, ao contrário, transcendem o sentido e transformam a oposição em força comunicativa, um artifício retórico. A música está cheia destes encontros de opostos: cadências inconclusivas, pausas expressivas, ruídos melódicos, harmonias dissonantes, fortepianos, articulações ligadas, melodia de timbres, sambas de uma nota só, música antiga contemporânea ... Por sua vez, Gramani revelou-se um mestre em brincar com outros supostos opostos musicais: erudito/popular;

violino/rabeca; razão/intuição; ritmo/melodia. Fico mais tranqüilo assim, pois entrevejo a possibilidade de haver uma conclusão em aberto, cuja finalidade não seja o fim.

Uma das reflexões levantadas no decorrer deste trabalho foi que o grau das mudanças ocorridas nas práticas interpretativas nas últimas décadas é maior do que aparentemente podem parecer ser a primeira vista. Neste sentido, o papel desempenhado pelos intérpretes adeptos da musicologia aplicada, que tiveram em Harnoncourt um dos personagens mais proeminentes, foi determinante. Tecer uma teoria a partir da prática, ou ao contrário, realizar a prática musical forjada pela teoria, ou seja, percorrer o campo de união entre hermenêutica e interpretação musical, atualizando a função destes intérpretes como co-autores da obra, são aspectos que hoje devem ser obrigatoriamente considerados.

A insistência em retornar neste trabalho continuamente a Adorno, apesar de sua miopia no que concerne à utilização de instrumentos históricos ser hoje evidente, e, portanto, não plausível de um desnecessário ataque, não é gratuita. A consistência de sua argumentação e a latitude de sua obra dentro da filosofia da música no séc. XX, o colocam como um alvo de difícil apreensão, o que necessariamente nos obriga a tecer uma contra-argumentação estruturada sob vários ângulos, principalmente naqueles em que concernem diretamente ao ato de tocar um instrumento, ou seja, uma ação fenomenológica. Conforme demonstrado exaustivamente ao largo desta tese, uma das mudanças fundamentais no âmbito da interpretação a partir da década de 50, foi a interação entre músico e instrumento e suas implicações históricas, o que muda consideravelmente a equação adorniana que colocava no instrumento um peso muito menor do que na obra composicional. Por isso, sua posição é também uma referência para melhor entendimento dos fatores que envolvem a performance musical em um momento pós-moderno e o retorno a essas posições, por mais anacrônicas que possam parecer, ajudam a pontuar um contexto muitas vezes nebuloso e permissivo ao desenvolvimento de idéias vagas. Citamos aqui, por exemplo, o diferente enfoque que se dava, à época em que Adorno escreveu seu ensaio, sobre a função da partitura e da notação musical e o papel reservado para a improvisação no contexto da música escrita.

O Violino Violado não pretende ser uma tese pró ou contra Adorno, e, tampouco, contestar o seu mérito em apontar as seqüelas, marcas indeléveis deixadas na sociedade

moderna pela indústria cultural. Ao recorrer com frequência a este pensador, o faz como um fator que corroborou decisivamente para deduzir as conseqüências de uma das hipóteses que moveram este trabalho: Por que os instrumentos históricos, como o violino barroco e os autóctones, como a rabeca, foram incorporados às práticas interpretativas contemporâneas e o que representam para o intérprete contemporâneo?

Constata-se que, como conseqüência das mudanças no âmbito da interpretação musical, ocorreram outras, ou deverão ocorrer, forçosamente, principalmente na área do ensino musical, que terá a necessidade de se adaptar às novas demandas de formação de intérpretes. Este novo ensino, como clamou Gramani ou como demonstrado por Harnoncourt com clareza irrefutável, deve rever e desvencilhar-se da herança recebida diretamente da Revolução Francesa, via Conservatório. Frustrar o destino traçado por essa herança para o intérprete, forjado a partir das máquinas de formação de músicos para orquestras, livrando-o da acomodada posição de mero repetidor de receitas aprovadas, que molda o aluno a imitar sem pensar; municiá-lo da capacidade de reflexão sobre o seu próprio fazer musical, a partir de um viés fenomenológico onde razão e intuição adquirem poder equivalente na fala retórica: eis o tão desejado e perigoso encontro da *theoria* com a *praxis* que foi uma realidade no dia-a-dia dos dois músicos citados acima, e que pode ajudar a cada indivíduo encontrar sua própria identidade musical, entender melhor a si mesmo a partir da compreensão da *alteridade* sem a imposição de uma visão hegemônica, e sem a complacência que caracteriza o poderoso diante do subalterno.

A aproximação entre popular e erudito é outro aspecto relevante na obra de Gramani, um mote que alavancou a estética modernista, mas que em Gramani assume conotações diferenciadas: sua posição dá voz efetiva aos agentes da cultura popular, tratando o hibridismo e a autonomização desses elementos de forma prática. Tendo formação eminentemente erudita, caminhou para fora desse núcleo, tendo as rabecas desempenhado um papel decisivo nesse movimento. Não foi, entretanto, um afastamento permanente, mas, sobretudo, um pulsar constante entre ambas as esferas, permitindo o entrelace de linguagens sem o ofuscamento de uma sobre a outra, mas um real tecer, como o descrito na letra de sua composição *Além de Olinda* (1993/1997 gravada no CD *Espiral do Tempo*, grupo Anima): “Se alguém pergunta o porque do se fazer / responde-

se o porque do perguntar / O tecer não tem um porque / enquanto ato de entrelaçar / Além, além, o entrelaçar significa”.

A determinação das fronteiras entre o violino e a rabeca, encontra um paralelo na classificação do que é música popular e erudita. Esse assunto, abordado no cap. VI, não leva a conclusões, mas a permanência de questões: enquanto alguns etnomusicólogos como Veiga de Oliveira, ou Mario de Andrade, este na década de 30, não centraram sua atenção nas diferenças semânticas entre rabeca e violino - “na realidade, [a rabeca] é, em Portugal, a designação popular do violino, e não cremos que a razão lingüística tenha aqui grande peso” (VEIGA de OLIVEIRA, 1982, p. 226) – sendo esta, fundamentalmente, a mesma posição que Setti (1985) tomou do outro lado do oceano, a partir de suas pesquisas com a música caçara paulista, Gramani expõe um outro lado, o lado sensorial do músico, fenomenológico e ligado a renovação de uma performance musical já estagnada. O que o levou então, apenas uma década e meia após os dois pesquisadores citados acima, a afirmar peremptoriamente o seu clamor em favor da identidade das rabecas?

Uma resposta possível é que para Gramani as rabecas eram mais do que simples instrumentos possíveis de serem classificados dentro dos padrões da organologia: rabeca significava para ele libertar-se de séculos de padrões violinísticos/musicais emulados obedientemente, sem questionamentos, sem reflexão, sem descobertas. Rabeca significava “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, apud LÖWY, 2005, p. 70), rebelar-se contra a rigidez do ensino conservatorial de música, tocar sem camisa, improvisar, criar.

Uma pergunta fica, no entanto, em aberto: o quão determinante é o instrumento para a efetiva realização do discurso musical para o intérprete? Será que as apresentações musicais de Gramani (como a descrita no cap. VIII, p. 220 por Daniella Gramani), que nos remetem a uma performance musical de envolvimento completo e com real entusiasmo, surtiriam o mesmo efeito sobre o público se ao invés de rabecas, fosse utilizado um violino convencional, considerando que Gramani era também um violinista extremamente competente? Como no caso do uso ou não de instrumentos históricos para performance do repertório de música antiga, buscar uma resposta definitiva aqui é inútil. Mas por outro lado, não podemos negar que, no caso de Gramani, as rabecas

potencializaram a sua capacidade como intérprete, impulsionando-o a apoderar-se do imaginário que esses instrumentos carregam, da mesma forma como descrita na metáfora do “Pacto com o Diabo” (ver cap. V, 5.1, p. 133), tornando a rabeca o *skeptron* de sua fala. “O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real” (GUIMARÃES ROSA, 1988, p. 530).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola – *Dicionário de Filosofia*. S. Paulo, Martins Fontes, 1998.
- ABDALA Jr., Benjamin, org. – *Margens da Cultura: Mestiçagem, Hibridismo e outras misturas*. S. Paulo, Boitempo Editorial, 2004.
- ADORNO, Theodor W. – Textos Escolhidos: O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição (trad. L. J. Baraúna); Idéias para a sociologia da Música (1959) (trad. R. Schwarz). Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- _____ - *Disonancias: Musica em El Mundo Dirigido*. (1963) Buenos Aires, Ediciones Rialp, S. A., 1966.
- _____ – “Em defesa de Bach contra seus admiradores” (1951) – “Moda intemporal: sobre o jazz” In *Prismas: crítica cultural e sociedade*. SP, Ática. 1998.
- _____ - *Prisms*, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990.
- _____ – *Indústria Cultural e Sociedade*. S. Paulo, Ed. Paz e Terra S/A, 2004.
- ALVES, Adalberto – *Arabesco: da música árabe e da música portuguesa*. Lisboa, Cooperativa Editora e Livreira, CRL, 1989.
- ANDRADE, Mário de – *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1982.
- _____ – *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1989.
- _____ - *Os Cocos*. Preparação, e notas ALVARENGA, Oneyda. São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1984.
- ARROYO, Leonardo – *A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1984.
- AYALA NOVAIS, M. Ignez & AYALA, Marcos, org.– *Cocos: Alegria e devoção*. Natal, EDUFRN, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail – *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 2008
- BASSANO, Giovanni – *Ricerche /Passaggi*. (1585). Edição e Prefácio de ERIG, Richard. Basel, Pelikan Edition, 1974.
- BLACKING, John – *How Musical is Man?*. Seattle, The University of Washington Press, 1973.

_____. - *Music, Culture, and Experience*. Chicago, The University of Chicago Press, 1995.

BOYDEN, David D. - *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. Oxford, Oxford University Press, 1965.

BOLLE, Willi- *grandesertão.br*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 2004.

BURKE, Peter - *Cultura Popular na Idade Moderna*, S. Paulo. Ed. Schwarcz Ltda, 1995.

BUTT, John - *Playing with History – The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge, UK, Cambridge University Press 2002.

CAMPOS, Augusto - *Verso, Reverso, Controverso*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.

CANDIDO, Antonio- *Os parceiros do Rio Bonito*. S. Paulo, Editora 34, 1964.

CARLIN, Richard - *The “Gow Collection” of Scottish Dance Music* – Compiled & Edited by Richard Carlin – Oak publications, New York, 1986.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain- *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora., 1982.

COLI, Jorge - *Música Final – Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, editora da Unicamp, 1998.

CONTIER, Arnaldo D. - *Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)*. In Revista Brasileira de História – Dossiê: arte e linguagens, S.Paulo, Humanitas. s/data.

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix - *Mil Platôs : capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guera Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo, Editora 34, 1995.

DUARTE, Rodrigo - *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

DUARTE, Fernando Carvalhaes - *O Silêncio de Fortuna: Artefato e Performance no Roman de Fauvel*, Tese (Doutoramento em Comunicação e Semiótica), PUC/São Paulo, 2000.

_____. - “No princípio era o aboio, jogo e júbilo” (137-145) in: *Palavra Cantada, Ensaios sobre Poesia, Música e Voz*. Elizabeth Travassos, et. All. (org.). Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008.

FIAMINGHI, Luiz Henrique – *Violino e Retórica*, Monografia Final do curso *Lato Sensu* de Cultura e Arte Barroca, orientador: prof. Dr. João Adolfo Hansen (USP), UFOP, 1994.

FINNEGAN, Ruth – O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? (15-43) *In: : Palavra Cantada, Ensaios sobre Poesia, Música e Voz*. Elizabeth Travassos, et. All. (org.). Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008.

GAGNEBIN, J. Marie – *História e narração em W. Benjamin*. S. Paulo, Perspectiva, 2004.

_____ – *Lembrar, escrever, esquecer.*, S. Paulo, Editora 34, 2006.

_____ . - apostila de aula: Walter Benjamin, Observações sobre “Baudelaire”, *Gesammelte Schriften I-3*, pp. 1160/61. Trad. Caseira de JMGagnebin. s/d.

GÁLVEZ, Lucía,- *Guaraníes y Jesuítas: De la Tierra sin Mal al Paraíso*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1995.

GARCÍA CANCLINI, Néstor – *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa/ Heloísa Pezza Cintrão, São Paulo, editora USP, 2003.

GIFONI, Luciana – *Música de câmara e pós-modernismo: os grupos Syntagma (CE) e Anima (SP)*. Dissertação (Mestrado em Música), UNESP, Instituto de Artes, 2007.

GEERTZ, Clifford – *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução Vera Mello Joscelyne, Petrópolis, RJ, Vozes. 1997.

GEMINIANI, Francesco – *The Art of Playing on the Violin (1751)*, Oxford, Oxford University Press, 1970.

GRAMANI, José E.- *Rabeca, o som inesperado*. Daniella Gramani (org.), Curitiba, Editora independente, 2002.

_____ - *Rítmica viva: a consciência musical do ritmo*. Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

_____ - *Composições de José Eduardo Gramani para Rabeca e Cravo*. Manuscritos. Fundação Cultural de Curitiba. s/d.

GUIMARÃES ROSA, João – *Grande Sertão: Veredas*, Editora Nova Fronteira S.A., Rio de Janeiro, 1988.

GUINSBURG, Jacó/SILVA, Armando S. (org.) – *Diálogos sobre Teatro*, São Paulo, EDUSP, 2002.

HANSEN, J. A.- *o 0 - A Ficção da literatura em G. S: Veredas*. S. Paulo, Hedra, 2000.

_____ – *A Sátira e o Engenho*. S. Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

HARKER, Dave – *In perspective: Theodor Adorno*, <http://www2.rz.hu-berlin.de/fpm/texte/harker3.htm>, 26/04/2005.

HARNONCOURT, Nikolaus– *O discurso dos sons*. Tradução de Marcelo Fagerlande, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

_____ - *O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart* . Tradução de Luiz Paulo Sampaio, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

HINDEMITH, Paul – *A Composer's World: Horizons and Limitations*. Gloucester, Massachusetts, Peter Smith, 1969 (1.a ed. Harvard University Press, 1952).

JAMESON, Fredric – *O Marxismo Tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet, São Paulo Boitempo editorial, 1997.

KERMAN, Joseph – *Musicologia*, Martins Fontes Ed. São Paulo, 1987.

LE MOS, Maya Suemi – *Do tempo analógico ao tempo abstrato: a 'musica mensurata' e a construção da temporalidade moderna* (159-176); in Estudos Históricos n.o 35 – Centro de pesquisa e documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2005.

LÖWY, Michael– *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, Boitempo Ed. São Paulo, 2005.

MARCHI, Lia, SAENGER, Juliana e CORRÊA, Roberto – *Tocadores: Homem, Terra, Música e Cordas*. Curitiba, Olaria Projetos de Arte e Educação, 2002.

MERLEAU-PONTY. M– *Fenomenologia da Percepção*. SP, Martins Fontes, 1975.

_____ – *Fenomenologia da Percepção*. 2.a Edição, SP, Martins Fontes, 1999.

MURPHY, John P. *The rabeca and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil*, in: Latin American Review. University of Texas Press, Austin, 1997.

NATTIEZ, Jean-Jacques – *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaio de semiologia musical aplicada*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo, Via Lettera Editora, 2005.

_____ - “Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais” (5-46) in: *Per Musi* – Revista Acadêmica de Música – v. 9. Tradução de Sandra Loureiro de Freitas Reis, UFMG, revisão de Luiz Paulo Sampaio, UNIRIO, 2004.

NÓBREGA, Ana C. P. (2000) – *A Rabeca no Cavalo Marinho de Baieux*. João Pessoa, Editora Universitária.

O’KELLY, Eve – *The Recorder Today*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

PACHECO, Gustavo / ABREU, M. Clara (textos) – Catálogo da Exposição das rabecas de Mané Pitunga na sala do artista popular, Museu de Folclore Edison Carneiro/ FUNARTE, 2001

PAGE, Christopher – *Voices and Instruments of the Middle Ages – Instrumental practice and songs in France 1100-1300*. Los Angeles, University of California Press, 1986.

PALISCA, Claude/ GROUT, Donald – *História da Música Ocidental. 2.a Ed.* Lisboa, Gradiva, 2001.

PAZ, Ermelinda – *As estruturas modais na música folclórica brasileira – Cadernos didáticos UFRJ*, Rio de Janeiro, 1994.

PIMENTEL, Alexandre, GRAMANI, Daniella e CORRÊA, Joana (org.) – *Museu vivo do Fandango*. Rio de Janeiro, Associação Cultural Caburé, 2006.

PINTO, Tiago de Oliveira – “Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora” (221-186) in: *Revista de Antropologia*, v. 44 n.o 1. São Paulo, USP, 2001

RICOEUR, Paul – *Interpretação e Ideologias*, F. Alves Ed., Rio de Janeiro, 1990.

_____ – *Tempo e Narrativa – tomo I*, Ed. Papirus, Campinas, 1994.

ROGNONI, Francesco – *Selva de Varii Passaggi*, Milão 1620. Prefácio BARBLAN, Guglielmo, s/editora, 1970.

ROSEN, Charles – *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Tradução de José Laurenio de Melo. Campinas, Ed. Unicamp, 2004.

SARDINHA, J. A. – *Tradições Musicais da Estremadura*. V. Verde, Tradisom, 2000.

SETTI, Kilza – *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caçara paulista e de sua produção musical*. São Paulo, Ática, 1985.

TARUSKIN, Richard.– *Text and Act. Essays on Music and Performance*. New York/Oxford: Oxford University, 1995.

VALENTE, Ana Paola - *Artesanato de sons* in: revista Palavra, edição especial – Janeiro/Fevereiro 2000.

VANINI, Fábio – www.luthieriabrasileira.art.br, 23/09/2008.

VEIGA de OLIVEIRA, Ernesto – *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.

WILSON, David K. – Georg Muffat on Performance Practice – *Florilegium Primum, Florilegium Secundum*, edição e tradução, Indiana University Press, Bloomington, Indianápolis, 2001.

ZUMTHOR, Paul – *A Letra e a Voz: A “literatura” medieval*. Tradução de Amalio Pinheiro/ Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução Magda França. São Paulo : Editora Perspectiva, 1974. (Coleção Estudos 26).

_____ - *Essays on Music*. Selected, with introduction Commentary and Notes by Richard LEPPERT, University of Califórnia Press, Berkeley and Los Angeles, 2002.

ALVARENGA, Oneyda (Org.). *Melodias Registradas por Meios Não – Mecânicos*. Vol. 1. São Paulo : Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, 1946.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Tradução Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mario de. *O Banquete*. São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1977.

ANDRADE, Mario de. *Pequena História da Música*. 9. 238d. Belo Horizonte : Editora Itatiaia, 1987. (Obras Completas de Mario de Andrade 8).

AYALA, Maria Ignez Novais. *No Arranco do Grito – aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo : Editora Ática, 1988.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1980. (Coleção Vera Cruz 306).

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente – pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução Maria Cecília Preto R. Almeida. São Paulo : Editora Paz e Terra, 1991. (Coleção Oficina das Artes 6).

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

- BOXER, Charles R. *O Império Marítimo Português – 1415-1825*. Tradução Anna Olga de Barros Barreto. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.
- BUENO, André Paula. *Bumba-Boi maranhense em São Paulo*. São Paulo : Nankin Editorial, 2001.
- CALDAS, Waldenyr– *Acorde na Aurora*. São Paulo, Ed. Nacional, 1979.
- CAMPOS, Augusto de. *Mais Provençais*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo : Global Editora, 2005.
- CASTRO, Bernardo Monteiro de. *As Cantigas de Santa Maria: um estilo gótico na lírica ibérica medieval*. Newark . Delaware : Juan de la Cuesta, 2005. (Hispanic Monographs).
- CHASIN, Ibaney. *O Canto dos Afetos: um dizer humanista*. São Paulo : Editora Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos).
- CUESTA, Ismael Fernández de la. *Historia de la Música española I. Desde los Orígenes hasta 239d “Ars Nova”*. Madri : Alianza Editorial, 1983. (Coleção Alianza Música).
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro : Imago Editora, 1994.
- DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- ECO, Umberto. *Como se Faz uma Tese*. 19. 239d. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo : Editora Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos).
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador – vol. 1: Uma História dos Costumes*. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1994.
- _____. *O Processo Civilizador – vol. 2: Formação do Estado e Civilização*. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1993.
- _____. *Mozart – sociologia de um gênio*. Tradução Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor , 1997.
- _____. *Sobre o Tempo*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1998.
- FENLON, Iain (Ed.). *The Renaissance – from the 1470s to the end of the 16th. Century*. Cambridge : Macmillan Press, 1989. (Man and Music 2).
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2. 239d. Rio de Janeiro : Editora Forense Universitária, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do falso – um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo : Editora Perspectiva, 1972. (Coleção Debates).

_____ - *A Donzela Guerreira – um estudo de gênero*. São Paulo : Editora SENAC, 1998.

GIACIOIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo : Publifolha, 2000.

GRAMANI, José Eduardo; GANADE, Gisele. *ContraPonto*. Ribeirão Preto, Campinas : Minaz Produtora de Arte, 1985.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. Ribeirão Preto / Campinas : Minaz Produtora de Arte, 1986.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1988.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. Campinas : Editora Unicamp, 2006.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Tradução Nicolino Simone Neto. Campinas : Editora da Unicamp, 1989.

HOPPIN, Richard (Ed.). *Anthology of Medieval Music*. Nova Iorque : W. W. Norton & Company, 1978.

KERMAN, Joseph – *Contemplating Music: Challenges to musicology*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985.

KOK, Glória. *Os Vivos e os Mortos na América Portuguesa – da antropofagia à água do batismo*. Campinas : Editora da Unicamp, 2001.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo : Edusp, 2007.

LE GOFF, Jacques. *Os Intelectuais na Idade Média*. Tradução Marcos de Castro. 2. 240d. Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 2006.

McGEE, Timothy. *Medieval instrumental Dances*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1989.

MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de (Org.). *A Astúcia das Palavras – ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1998.

MOZART, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Tradução Editha Knocker. 2. ed. Oxford : Oxford University Press, 1951. (Early Music Series 6).

NATTIEZ, Jean-Jacques – *Music and Discourse: toward a semiology of music*. Trad. Carolyn Abbate; Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo : Companhia das Letras, 2005. (Companhia de Bolso 3).

OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do Canto e do Silêncio das Sereias – um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. São Paulo : Educ, 2008. (Filosofia e Ciência).

PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. 2. ed. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1987. (History of Music Series 3).

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Tradução Alain François. Campinas : Editora Unicamp, 2007. (Coleção Espaços da Memória).).

SAID, Edward W. *Cultura e Política*. Tradução Luís Bernardo Pericás. São Paulo : Boitempo Editorial, 2003.

SALLES, Vicente. *A Modinha no Grão-Pará – estudo sobre a ambientação e (re) criação da modinha no Grão Pará*. Belém : Secult/IAP/AATP, 2005.

SPINA, Segismundo. *Na Madrugada das Formas Poéticas*. 2. 241d. Cotia, São Paulo : Ateliê Editorial, 2002.

UTÉZA, Francis. *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. Tradução José Carlos Garbuglio. São Paulo : Edusp, 1994.

WILLIAMS, Raymond– *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1979.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras Misturas – Estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo : Hucitec, 1997.(Linguagem e Cultura 27).

DISCOGRAFIA

ANIMA – *Amares*. Direção artística: grupo Anima. Produção executiva: Valéria Bittar e Luiz Fiaminghi. Campinas, grupo Anima, 2003. 1 CD

_____ - *Especiarias*. Direção artística: grupo Anima. Produção executiva: Valéria Bittar e Luiz Fiaminghi. Campinas, grupo Anima, 2000. 1 CD

_____ - *Espelho*. Direção artística: grupo Anima. Produção executiva: Valéria Bittar e Luiz Fiaminghi. Campinas, grupo Anima, 2006. 1 CD. Projeto aprovado pela Lei Federal de Incentivo à Cultura n. 8.313/91.

_____ - *Espiral do Tempo*. Direção artística: grupo Anima. Produção executiva: Valeria Bittar. Campinas, grupo Anima, 1997. 1CD.

ANIMA/KIEFFER, Anna Maria – *Teatro do Descobrimento*, Direção artística: grupo Anima/A.M. Kieffer. Produção executiva: Akron. São Paulo, 1999. 1 CD. Projeto aprovado pela Lei Federal de Incentivo à Cultura n. 8.313/91.

CANANÉIA - *Tradição Musical e Religiosa*. Tacape, Série de Música dos Povos/Instituto Histórico e Geográfico, São Paulo, 1982.

CARCOARCO – *Tu Toca O Quê?*. Direção musical: grupo Carcoarco. Produção: Carcoarco, Campinas, 2001. 1 CD.

DUO BEM TEMPERADO – *Mexericos da Rabeca* – Músicas de José Eduardo Gramani/José Eduardo Gramani, rabecas e Patrícia Gatti, cravo. Produção: Ângela Regina. Campinas, Selo Cântaro, 1997. 1 CD.

NELSON DA RABECA – *Caranguejo Danado*, Maceió, SESC/Alagoas, 1999.

TRILHAS – Oficina de Cordas/Trem de Cordas/Trio Bem Temperado/Anima. Campinas, Gravação independente, 1994.

ANEXO I - Exemplos musicais – rabeca de Iguape

1. Partitura integral (manuscrito) de *Festa na Roça*

2. Trechos para análise:

Festa na Roça

Exemplo A 1 - Arpejo ascendente e escala descendente na Tônica

Exemplo A 2 - Arpejo ascendente e escala descendente na Dominante

Exemplo A 3 - Pedal na Tônica com cruzamento de cordas não-vizinhas ao estilo “barroco”

Cebola e Agrião

Exemplo B – *time-line-pattern* (descrição no capl. IV – 4.4)

acentos da “batida” do tamborim no samba coincidem com os arcos para baixo. Desenho melódico ressalta esses acentos, colocando as notas mais agudas nesses acentos. *Padrão Acústico Mocional* : acentos naturalmente ocasionados pelas mudanças de corda enfatizam o mesmo *time-line-pattern* da “batida” do tamborim.

Carambola

Exemplo C - figurações em semi-colcheias que imitam o ritmo da marcha. Estilo percussivo de arcada, muito utilizado nas peças instrumentais barrocas, derivadas do *stillo concitato* (estilo agitado), proposto pela primeira vez por Monteverdi.

Carinhosa

Exemplo D 1 – sequência de *appoggiaturas* característico das modinhas.

Exemplo D 2 – desenvolvimento do mesmo motivo na Sub-dominante e na Dominate.

Dobradinho

Exemplo E 1 – primeira seção: motivos melódicos principais baseados em 3 grandes escalas ascendentes, com conclusão do período em diminuição virtuosística em figuração descendente.

Exemplo E 2 - segunda seção: melodia em notas repetidas e motivos descendentes, contrastando com as escalas da primeira seção. Mantém unidade rítmica do dobrado, com sincopa acentuada no 4.o tempo, desenvolvendo motivos expostos na primeira seção, como o salto melódico que antecede a sincopa acentuada do 4.o tempo.

Exemplo E 3 – terceira seção: desenvolvimento dos motivos anteriores, com diminuições ligadas que exploram as subdivisões ternárias dentro das quatro semicolcheias do compasso e no final, uma variação em tercinas.

Festa na roça - p/nabeca e cravo

J. E. Gramani
28/12/91

1



Handwritten musical score for "Festa na roça", page 2. The score is written on six systems of staves, each system containing a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are first and second endings marked with "1." and "2." at the beginning of the first system and the end of the sixth system. The score concludes with a double bar line and a final chord marked with a circled "F" and a sharp sign.

This is a handwritten musical score for a piece titled "Festa na roça", page 3. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature change to one sharp. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a first ending bracket labeled "1" and a second ending bracket labeled "2". The fourth system includes the markings "aigret" and "asigret" near the end of the system. The fifth system concludes the piece with a double bar line. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

Rabeca de Iguaçu (Cananéia)

Afinação da Rabeca de Iguaçu

A1

A2

A3

B

C

D1

D2

E1**E2****E3**

ANEXO II - Exemplos musicais – rabeca Deodora

1. Partitura integral (manuscrito) - *Deodora*

2. Trechos para análise

Deodora

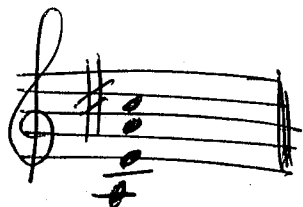
Exemplo F1 – a rabeca desenvolve aqui um *padrão acústico mocional* similar ao do linha do triângulo de uma banda cabaçal, onde a subdivisão quaternária das semínimas tem a acentuação natural da primeira semicolcheia “perturbada” pela acentuação sincopada da quarta semicolcheia, o que caracteriza o ritmo do baião e do forró. Na rabeca, esta característica rítmica é explorada muito apropriadamente, utilizando-se sempre da corda solta (Do #) para enfatizar a sincopa da 4.a semicolcheia. No final da seqüência, há um deslocamento de 4 contra 3 enfatizado, mais uma vez, pela ligaduras e pela corda solta (Do#).

Exemplo F2 – desenvolvimento do desenho inicial, explorando do deslocamentos de 4 contra 3, transpostos uma quarta abaixo. O deslocamento rítmico é acentuado aqui pela mudança de corda, utilizando sempre a corda solta (Lá) para caracterizar o acento rítmico. Na seqüência de variações, a inesperada volta à regularidade binária transforma o padrão ordinário em elemento surpresa.

Exemplo F 3 – grandes saltos de cordas não-vizinhas são mais um elemento emprestado da escrita barroca, logo abandonada aqui após o salto maior, quando a melodia se desenvolve ritmicamente com motivos sincopados que aparecem rapidamente e logo dão lugar aos saltos melódicos.

Modinha à espera de uma letra (versão integral para duas rabecas)

Exemplo D – saltos de oitava e sétima (compasso 2; 3;10;11; 13) característicos da modinha; desenvolvimento rítmico entre as rabecas caracterizam uma linguagem instrumental bastante elaborada; segunda rabeca conduz uma longa linha melódica de quatro compassos, contrapontando a primeira voz, articulada compasso a compasso, em linguagem imitativa do canto.



"Deodora"
p/ rabeca (4 cordas) e cravo

J. Franconi
Camp, maio/93

Deodora ②

Handwritten musical score for 'Deodora ②'. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are several performance markings: 'c/rep.' (crescendo/ritardando) appears above the first two systems, and 'afz.' (accelerando) with an asterisk appears above the third and fourth systems. There are also circled symbols: a circle with a cross (⊕) above the first two systems, and a circle with an asterisk (*). The score concludes with a double bar line on the tenth staff.

Rabeca de Marechal Deodoro (Deodora)

F1 Afinação da Rabeca Deodora

F2

F3

Modinha à espera de uma letra

(Versão para duas rabecas Deodora)

J. E. GRAMANI

G

Rabeca 1

Rabeca 2

7

12

17

23

28

33 CODA

DC al Φ e CODA

Morretes, 06/03/96

ANEXO III – Exemplos musicais – rabeca de Morretes

1. Partitura integral (manuscrito) – *Mel Poema*

3. Trechos para análise extraídos de *Mel Poema*

Exemplo H 1 – linha melódica principal, composta em 4 seções, em subdivisão ternária que caracteriza os *intermezzi* instrumentais; modo jônio em fá, como alteração no final para lídio com a inserção do si natural.

Exemplo H 2 – transmutação rítmica:
linha melódica do canto com transmutação em rítmica binária da linha instrumental exposta anteriormente pelo instrumento. Na 3ª. e 4ª. seções, a inclusão do Lá bemol determina a passagem para o modo menor (eólio ou dórico).

Exemplo H 3 – sobreposição de modos
Voz do baixo (mão esquerda do cravo, dobrado ou não por outro instrumento) em contra-melodia no modo dórico em Ré, com paralelismo rítmico e melódico à melodia principal, ao estilo dos *organa* medievais. Explora os choques de segundas menores e de segundas maiores, característicos das polifonias que se desenvolveram na periferia da Europa central, como as existentes na música da Sardenha e dos Balcãs.

Exemplo H 4 - música *ficta*

A alteração entre Mi natural e Mi bemol nesta melodia em terças paralelas ao canto, insiste em não determinar com clareza qual o campo modal adotado – se mixolídio em Fá (com Mi bemol), ou jônio em Fá (com Mi natural), ao estilo da música *ficta* do século XIV. A 3ª. E 4ª. Seções são em intervalos de quartas paralelas à melodia principal, característica do *organum* medieval.

Exemplo H 5 - homofonia - *organum*

Vozes intermediárias dos primeiros 4 compassos – *intermezzo* instrumental(mão direita do cravo, ou outros instrumentos, como flautas doce contralto e tenor). Explora os *clusters* de segundas, mantendo a métrica rítmica da voz superior e do baixo.

Exemplo H 6 – acompanhamento homofônico da voz

Acompanhamento do cravo da primeira estrofe da voz. Utilização de harmonia quartal (supressão das terças e inclusão da quartas e nonas) e choques de sétima maior e menor (a alternância entre Si natural e Si bemol no anti-penúltimo compasso, remete à indeterminação do modo ocorrida anteriormente (música *ficta*), conforme analisado no exemplo H4). O último acorde é uma sobreposição de tons inteiros, a partir de Mi bemol, com baixo em Dó, sintetizando os choques ocorridos anteriormente.

MEL POEMA (DANIELLA) Texto e música de ①
(para minha filha Daniella com muito amor) J.E. Gramani

Fl. 5.

(Fim)

ao ①, ②, ③ & Fim

① VOZ

DA MA-NEI-RA DE DERRAMAR MEL DE-LÍ-CI-A HE-LE-NA CI-GA-NA LU-A A A-

RADECA

① CRAVO

(Fim)

NUN-CI-AR MA-LÍ-CI-A A-CA-NHADA RA-I-NHA I-LHADA EM ANCHA AN-GRA

CALMA A-RA-U-CÁ-RIA A-LEM CÉU AL-GUÉM MAR *ad. f. 2* ②

② I-GUAL DULCE NINGUÉM NENHUM A-A-MANHECER NEM A-RE-AL MÁGICA A-LA-MEDA MARI-I-NHA

②

(mel Bema) ③

A A-GRE-GAR E-MI-LIA MARI-NA MEI-LA E MA-RI-A

DU-RA DA-LI-LA MEI-GA A-MÊ-LIA GUI-A

mf e ③

③ 1-MA-GEM CLARA E LÚ-CI-DA LÂ-MI-NA LI-NHA

③

GU - RU ME - NI - NA GU - RI - A DU - EN - DE AN - GÊ - LI - CA

RA - MA - GEM CERRA - DA A DEMANDAR RI - MA E LI - RA A - IN - DA MULHER

Ac. S. e FIM

Ac. S. e FIM

Shamam
Camp. 29/11/93

Rabeca de Morretes

Afinação da Rabeca de Morretes

H1

H2

H3

H4

H5

H6

ANEXO IV – Exemplo musical – acompanhamento (cravo)

Exemplo A 4 - extraído de *Festa na Roça*

Acompanhamento rítmico baseado em figurações derivadas do Baião, Xotis, Lundu e Forró. Encaminhamento harmônico segue o fluxo tonal da melodia, baseado em acordes de Tônica e Dominante.

Exemplo I 1 – extraído de *Mexericos da Rabeca*

Pulverização da rítmica básica derivada do Xotis e do Lundu entre as mãos esquerda e direita do cravo, acentuando o caráter mais percussivo do que harmônico do acompanhamento.

Exemplo I 2 – extraído de *Mexericos da Rabeca*

Utilização do cravo em estilo *Trio Sonata* barroco. Aqui o cravo deixa de executar apenas o baixo contínuo (harmonia e voz do baixo) e realiza uma das vozes solistas na mão direita, que originalmente no Trio barroco (dois instrumentos sopranos acompanhados de Baixo contínuo) era destinada a um dos instrumentos solistas (flauta, violino, oboé, cornetos, etc). Este estilo de acompanhamento *concertato* foi profundamente explorado por J. S. Bach nas sonatas para instrumentos solo (violino, flauta, viola da gamba) e cravo, irá se desenvolver posteriormente na sonata clássica para piano e instrumento solista.

Exemplo F 4 – extraído de *Deodora*

Ampliação do conceito rítmico de acompanhamento descrito em A 4 e A5, com a inclusão de dissonâncias harmônicas derivadas do modo mixolídio em Lá com quarta aumentada (Ré #)

Exemplo E 4 - extraído de *Dobradinho*

Acompanhamento em poliritmia, com sobreposição do pulso quaternário (mão esquerda) à métrica ternária (mão direita)

Exemplos de acompanhamento

(Cravo)

A4

Example A4 shows a simple accompaniment pattern for Cravo. The treble staff has a melody of quarter notes (D4, F#4, A4, C5) and the bass staff has a bass line of quarter notes (D3, F#3, A3, C4). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

I1

Example I1 shows a simple accompaniment pattern for Cravo. The treble staff has a melody of quarter notes (D4, F#4, A4, C5) and the bass staff has a bass line of quarter notes (D3, F#3, A3, C4). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

I2

Example I2 shows a simple accompaniment pattern for Cravo. The treble staff has a melody of quarter notes (D4, F#4, A4, C5) and the bass staff has a bass line of quarter notes (D3, F#3, A3, C4). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

F4

Example F4 shows a simple accompaniment pattern for Cravo. The treble staff has a melody of quarter notes (D4, F#4, A4, C5) and the bass staff has a bass line of quarter notes (D3, F#3, A3, C4). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

E4

Example E4 shows a simple accompaniment pattern for Cravo. The treble staff has a melody of quarter notes (D4, F#4, A4, C5) and the bass staff has a bass line of quarter notes (D3, F#3, A3, C4). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.