

Robson Lopes

**A AFRO-BRASILIDADE NA MÚSICA PARA CANTO E PIANO
NO CICLO *BEIRAMAR* – OP. 21, DE MARLOS NOBRE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Performance Musical.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Margarida Borghoff

Belo Horizonte

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais

2010

Resumo

A presente dissertação é um estudo sobre a afro-brasilidade na canção de câmara brasileira, tendo como núcleo a análise da obra *Beiramar*, Op. 21, de Marlos Nobre, composta em 1966, com inspiração nos cantos e crenças negros da Bahia. Abordamos a complexidade da representação das culturas negras no âmbito da música erudita, levando em conta o processo histórico de apropriação e ressignificação pelo qual passaram. História, cultura e diversidade são elementos determinantes do pertencimento, tanto do indivíduo, como da obra à cultura que os produz. A partir das análises literária e musical buscaremos elementos para a interpretação revitalizada tanto da obra de Marlos Nobre, como de outras canções afro-brasileiras do repertório da canção de câmara.

Abstract

This thesis consists of a study on afro-Brazilian chamber music, which focuses on the analysis of the piece *Beiramar*, Op. 21, by Marlos Nobre, composed in 1966 and inspired by black songs and beliefs from Bahia. We approach the complexity of the representation of black cultures in the scope of classical music, by taking into account the historical processes of appropriation and re-signification they have undergone. History, culture and diversity are elements which determine the way not only an individual but also a piece of music belongs to the culture that produces it. Our literary and musical analyses furnish instruments for a renewed interpretation both of Marlos Nobre's work and of other afro-Brazilian chamber music pieces.

Palavras-chave: Canção brasileira; Cultura afro-brasileira; Marlos Nobre; Beiramar; Atlântico Negro.

À minha mãe, Maria Aparecida Lopes, pelo seu amor,
incentivo e grande exemplo de determinação.

Agradecimentos

À minha família, pelo carinho e apoio incondicionais,

Ao compositor Marlos Nobre, pela sua gentileza e predisposição em colaborar para este trabalho,

À Prof. Dra. Margarida Maria Borghoff, pela competência e brilhantismo de sua orientação,

Às professoras Rosângela de Tugny e Glaura Lucas, cujas reflexões sobre música, sociedade e cultura afro-brasileira foram importantes motivações para esta pesquisa,

Ao Prof. e amigo Marcelo Marques, pela disponibilidade e imprescindível apoio na revisão desta dissertação,

À CAPES, pela concessão de bolsa de pesquisa,

A todos os amigos que contribuíram direta ou indiretamente para o resultado desta pesquisa.

SUMÁRIO

Introdução		07
Capítulo 1	Um olhar sobre a cultura afro-brasileira	11
	Breves considerações históricas	12
	Ressonâncias pós-coloniais: Cultura e Identidade	18
	A. Pós-colonialismo e Orientalismo	18
	B. Cultura e Identidade	24
Capítulo 2	A Canção de Câmara e a Afro-brasilidade	32
	A musicalidade afro-brasileira	32
	A. Da Colônia à República	36
	B. O Modernismo e o Nacionalismo	41
	Representações musicais da diversidade	47
	O Mito, a Interpretação e a Performance	59
Capítulo 3	Ciclo Beiramar, Op.21, de Marlos Nobre	70
	A Linguagem	71
	Análise das canções	75
	I. Estrela do Mar	78
	II. Iemanjá Ôtô	100
	III. Ogum de Lê	114
	Planificação de Dinâmicas	125
	Planificação Textural	126
	Planificação Harmônica	127
	Vocalidade afro-brasileira	128
Breves considerações finais		132
Bibliografia		135
Anexo I. Entrevista com o compositor Marlos Nobre		142
Anexo II. Catálogo de obras para Canto		150

Na arte, a consciência e o sentido do valor que a obra guarda imanente dependerão, em parte, da subjetividade que abarca e norteia a experiência estética. Daí infere-se que o valor de autenticidade de uma obra – seja ela compreendida do ponto de vista tradicional, seja a partir de uma idéia de arte – depende concretamente da sensibilidade estética, da memória afetiva e de uma consciência histórica capaz de inscrever o sujeito em seu tempo.

Roseane

Yampolschi

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é contribuir para a ampliação da compreensão da afro-brasilidade na obra *Beiramar*, Op. 21, de Marlos Nobre. A complexidade da representação da cultura negra no âmbito da canção de câmara brasileira exige que a relacionemos de maneira indissociável à diversidade de aspectos inerente à sociedade brasileira - sua história, sua cultura e seus valores.

Ao correlacionarmos afro-brasilidade e história, surge a necessidade de esclarecimento acerca da diáspora negra, entendida como a movimentação do enorme contingente de negros, decorrente da escravidão pelo mundo, e legendada como *Atlântico Negro*, pelo sociólogo inglês Paul Gilroy. Este termo refere-se metaforicamente às estruturas transnacionais que se desenvolveram e deram origem a um complexo sistema de comunicações globais, marcado por ininterruptos fluxos e trocas culturais. A compreensão desse conceito nos permite visualizar a cultura negra decorrente do *Atlântico Negro* não como uma categoria homogênea, mas como uma cultura híbrida, que não está circunscrita às fronteiras nacionais ou étnicas. Assim, a diáspora, termo tradicionalmente referente à história do povo judeu, não representaria somente uma forma de dispersão, mas um processo que redimensionaria, de forma profunda, a dinâmica cultural e histórica do pertencimento de um indivíduo ou de uma obra a uma cultura.

A partir daí, problematizamos conceitos globalizantes, introduzidos pela unilateralidade étnica do europeu colonizador, que supõe relações homogeneizadoras entre fenômenos tais como “raça”, nação, nacionalidade e etnia, que, na verdade, devem colocar na berlinda o mito da identidade étnica e da unidade nacional, relações estas apregoadas e defendidas pelo nacionalismo modernista brasileiro.

Referenciando-nos em Canclini, entendemos por *hibridação* os processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam isoladamente, se combinam, gerando novas estruturas, objetos ou práticas. Desse modo, não nos é possível falar das identidades como se tratassem somente de um conjunto absoluto de traços fixos, nem tampouco afirmá-las como sendo a essência de uma etnia ou de uma nação.¹

A história do Brasil, grafada a partir do ano de 1500, registra em suas páginas a contabilidade do sistema escravocrata que, durante quatro séculos, introduziu cerca de cinco milhões de negros africanos em diferentes partes do país. A diversidade de nações, com suas identidades e universos simbólicos distintos - mitos e saberes, artes e ofícios - estabeleceu uma nova cultura negra, brasileira, que é a soma da diversidade, nomeada, hoje, afro-brasilidade.

Daí, podemos perceber o grande desafio que se mostra a criação e a manutenção de uma identidade verdadeiramente nacional por parte da sociedade brasileira, que ainda mantém, de forma equivocada, resquícios do pensamento orientalista dos intelectuais do século XIX, segregacionista e marcado pelo preconceito, tanto com relação ao negro quanto com relação ao índio.

Relacionada à cultura e às práticas musicais, com seus valores próprios, podemos entender a afro-brasilidade para além da simples presença de traços africanos nas manifestações culturais brasileiras. Inicialmente, a cultura deve ser vista como processo de articulação e de ressignificação da diversidade, que elabora e estabelece, de forma contínua, novos paradigmas identitários, e que ao mesmo tempo unifica as diferenças e mantém as individualidades. Assim, abordarmos afro-brasilidade e cultura significa buscarmos compreender como aquele universo é expresso e configurado na organização social, nas concepções políticas, na religiosidade e especialmente na música e na arte.

¹ CANCLINI, 2008, p.xix-xxiii.

Compreendendo a cultura como uma dimensão integradora da realidade social, mas também marcada pela diversidade, sendo um processo de simbolização em contínuo movimento, devemos evitar o equívoco da atomização dos grupos e indivíduos, deslocados de suas identificações e pertencimentos. Isso significa que a totalidade da realidade social deve ser entendida a partir da co-existência de diversas identidades culturais que, mesmo sendo traduzidas por legendas globalizantes, como cultura e identidade nacionais, não estejam subordinadas aos processos de alfabetização social e política por parte das instituições culturais.

Partindo dessas considerações, levantamos a questão basilar deste trabalho: como a música “erudita”, especificamente a canção de câmara, apresenta e traduz a diversidade social, a dicotomia entre o popular e o erudito e, ainda, a ressignificação do patrimônio cultural? Buscando responder a esta questão, nos propomos analisar a obra *Beiramar*, a partir do contexto de sua composição. Este propósito é o princípio e o fio condutor de nosso trabalho.

Do entendimento advindo desta análise, esperamos obter subsídios para uma melhor execução da obra de Marlos Nobre (assim como de várias outras), nos seus aspectos estéticos e, assim, propor os ajustes técnicos necessários para uma interpretação revitalizada.

Em oposição ao vasto repertório da canção brasileira com temática e inspiração afro-brasileiras, ainda não dispomos de bibliografia sistematizada que reflita sobre esse assunto e suas implicações técnicas no âmbito da *performance*, o que contribui para a ocorrência de equívocos lingüísticos e estéticos que perpetuam-se pela repetição. Nosso trabalho pretende contribuir para preencher algumas dessas lacunas.

Com este propósito, esta dissertação apresenta a seguinte divisão de capítulos: no primeiro, propomos uma breve contextualização histórica, abordando inicialmente a formação da sociedade brasileira, a colonização e a escravatura, sob a perspectiva da diáspora africana,

relacionando estes fenômenos ao processo de criação musical. Fazemos uma breve referência aos campos da Antropologia e da Sociologia para o melhor entendimento das dinâmicas sociais a partir do Brasil colonial, utilizando criticamente teorias como o pos-colonialismo e o orientalismo, e conceitos tais como Cultura, Identidade e Afro-brasilidade, tendo como principais referências os sociólogos José Luiz dos Santos, Jorge Larrain, Paul Gilroy e Stuart Hall, dentre outros.

No segundo capítulo, tratamos da representação da afro-brasilidade na canção de câmara, adotando uma reflexão crítica acerca do nacionalismo e do modernismo; procuramos entender como ocorre a manipulação do patrimônio cultural de sociedades tradicionais sob a legenda da “antropofagia” e, em particular, através da tradução estética da religiosidade negra no âmbito da canção erudita.

O terceiro capítulo é dedicado à análise do ciclo *Beiramar*, de Marlos Nobre. Aqui utilizamos uma das metodologias analíticas adotadas pelo Grupo de Resgate da Canção Brasileira, da Escola de Música de UFMG, seguindo principalmente os parâmetros de Jan LaRue (análise musical) e Norma Goldstein (análise literária). Para um maior aprofundamento analítico, são também utilizados outros procedimentos e referências.

Apresentamos como anexos: a entrevista concedida pelo compositor Marlos Nobre e seu catálogo de obras para canto, os mapas conceituais dos capítulos. Para a edição de exemplos musicais, utilizamos o software *Sibelius*, versão 6.

CAPÍTULO 1

UM OLHAR SOBRE A CULTURA AFRO-BRASILEIRA

A interpretação musical, enquanto *performance*, fundamenta-se não só na análise da obra, mas também na compreensão de suas múltiplas dimensões, uma vez que ela (a obra) se relaciona intrínseca e extrinsecamente com fatores não somente de ordem musical, mas também históricos e culturais, não estando desvinculada do tempo e da coletividade que a recebe. Este é o eixo norteador da pesquisa que realizamos e cujos resultados apresentamos aqui.

Em entrevista à Revista *Per Musi*, Luciana Monteiro de Castro, integrante do Projeto “Resgate da Canção Brasileira”, da Escola de Música da UFMG,² respondendo à questão “como interpretar a canção de câmara, uma vez que os símbolos da escrita erudita direcionariam demasiadamente uma interpretação?”, declara que,

(...) o bom intérprete deve ler nas entrelinhas da partitura e decidir como interpretar/traduzir o que está nestas entrelinhas. Daí o cuidado em se conhecer bem os textos, tanto o musical quanto o literário, e os seus contextos históricos, sociais, etc.³

A partir da afirmativa de Castro, afirmativa esta consensual entre vários autores e pesquisadores de música, ressaltamos que a interpretação é a explicitação e a tradução dos conteúdos implícitos no texto musical. O intérprete, exercendo a função de mediador entre a

² O Projeto Resgate da Canção Brasileira é desenvolvido pelo grupo de pesquisa de mesmo nome, sediado na Escola de Música da UFMG. Recebendo e disponibilizando informações sobre canções de câmara brasileiras, mantém o Guia Canções Brasileiras que possui um acervo de consulta sobre obras brasileiras para canto e piano. Por meio deste guia, pretende-se estimular o estudo e a divulgação de um vasto e valioso acervo, oferecendo ao usuário uma visão panorâmica da criação de canções de câmara no Brasil. Além da catalogação, o Guia propõe a inclusão gradativa e contínua de estudos e exemplos sonoros (trechos em MP3) de cada uma das canções catalogadas. Estes estudos consistem na descrição de dados técnicos, redação de comentários analítico-interpretativos e visualização dos poemas musicados. Sítio - <http://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira>

³ CASTRO, 2007, p.81.

obra e seus receptores, elabora sua tradução, de modo mais ou menos subjetivo, tomando decisões. Na dissertação como um todo, adotamos essa perspectiva em nossa interpretação do ciclo *Beiramar*, de Marlos Nobre. Neste primeiro capítulo, explicitamos as características principais da afro-brasilidade da obra, a partir do contexto cultural em que foi produzida; propomos algumas considerações históricas sobre a sociedade brasileira, sua constituição e sua transformação, indo da visão colonialista às ressonâncias pós-colonialistas, incluindo reflexões sobre os conceitos de cultura e identidade cultural.

Neste capítulo, adotamos esta perspectiva em nossa interpretação da obra *Beiramar*, de Marlos Nobre. Procurando entender a essência da afro-brasilidade presente em *Beiramar* a partir do contexto cultural em que foi produzida, propomos aqui um processo analítico desenvolvido a partir de considerações históricas da sociedade brasileira, sua constituição e motilidade, da visão colonialista às ressonâncias pós-colonialistas, assim como da reflexão acerca dos conceitos de cultura e identidade.

BREVES CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS

Durante cerca de 400 anos de dominação colonial européia no Novo Mundo (do séc. XVI ao XIX), estima-se que aproximadamente entre 10 e 15 milhões de africanos tenham sido comercializados na condição de escravos. Estendendo essa estatística para incluir os dados contemporâneos, ilustramos a magnitude da diáspora africana transcrevendo um trecho da apresentação virtual do FESMAN 2010 – Festival Mundial de Artes Negras, intitulada “A Diáspora africana e a sua conexão com a África”:⁴

⁴ Fonte: www.fesman2009.com/pt/component/content/article/186 - acesso em 01/10/ 2009.

Os africanos que foram deportados ou que migraram para diferentes partes do mundo constituem aquilo que denominamos as "Diásporas africanas". De acordo com as estimativas da União Africana, em 2007, essas diásporas reagrupam aproximadamente 112,6 milhões de pessoas na América do Sul (principalmente no Brasil, na Colômbia e na Venezuela), 39,2 milhões de pessoas na América do Norte (Estados Unidos e Canadá), 13,5 milhões de pessoas no Caribe e uns 3,5 milhões de pessoas na Europa (essencialmente na França).

É fácil deduzir que o aporte desse enorme contingente humano, oriundo de diversas nações africanas, imprimiu em vários momentos e locais, uma marca indelével na evolução político-cultural do mundo moderno. Assim, sincronicamente às histórias nacionais e seus sistemas de relações "raciais",⁵ desenvolveu-se a historiografia da diáspora africana. No contexto deste trabalho, compreendemos a diáspora não somente como a deportação e dispersão de africanos, decorrente do tráfico escravagista pelo mundo, mas também como a reconstrução de culturas negras, que expressam uma diversidade de identidades.

O tráfico de escravos para as Américas, no processo diaspórico africano, promoveu uma nova situação cultural, fortemente marcada pela diversidade, que adquiriu maior amplitude e nova conotação política quando, metaforicamente denominado *Atlântico Negro*, teve seu estudo aprofundado pelo sociólogo inglês Paul Gilroy.

⁵ O termo "raça" é amplamente utilizado na literatura histórica e musical, podendo assumir diferentes conotações e entendimentos. De acordo com Renato Athias, "o conceito de raça vem da biologia e é usado como sinônimo de subespécie. No entanto, este termo foi utilizado para identificar categorias humanas socialmente definidas. Para as ciências sociais, o termo raça foi utilizado para construir identidades culturais. (...) A definição de raças humanas é principalmente uma classificação de ordem social, onde a cor da pele e origem social ganha, graças a uma cultura racista, sentido de valores e significados distintos. O conceito de raça humana não se confunde com o de subespécie ou com o de variedade, aplicados a outros seres vivos que não o homem. Por seu caráter controverso (seu impacto na identidade social e política) o conceito de raça é questionado pelos antropólogos como constructo social; entre os biólogos, é um conceito com certo descrédito por não se conformar a normas taxonômicas". ATHIAS, 2007, p.59. Da mesma forma, para Stuart Hall "em se tratando de identidade nacional, raça não se apresenta como uma categoria biológica ou genérica que tenha qualquer validade científica. Ela seria uma categoria discursiva, organizadora daquela forma de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto, freqüentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo do outro". HALL, 2006, p.62-63.

O *Atlântico negro* seria uma formação política transcultural e transnacional, pela qual a diáspora africana deve ser vista como um amplo e complexo processo de difusão e reconstrução de culturas negras que acompanham o seu movimento. Gilroy expande a compreensão linear da diáspora:

em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas, quero desenvolver a sugestão de que os historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-lo para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural.⁶

A cultura do *Atlântico Negro* não se restringe aos limites da etnia negra, em função da dinâmica e complexa circulação de diversos bens culturais e sua constante ressignificação, se apresentando, assim, como uma cultura marcada pelo hibridismo. O conceito de hibridismo possibilita dois movimentos fundamentais:

o primeiro é desconstrutivista: ao revelar o traço híbrido de toda construção cultural, busca-se desmontar a possibilidade de um lugar de enunciação homogêneo. Qualquer lugar da enunciação é, de saída, um lugar heterogêneo, de modo que a pretensão de homogeneidade é sempre arbitrariamente hierarquizadora. O segundo movimento é, se assim se pode dizer, normativo: o hibridismo define uma condição global cosmopolita. Trata-se da referência a uma cultura e a um mundo híbridos como alusão a uma ecúmene mundial acima das barreiras sociais, nacionais, étnicas, etc.⁷

A compreensão da dimensão desconstrutivista do hibridismo é facilitada na medida em que percebemos que culturas híbridas são próprias de sociedades complexas, constituídas a partir de ampla diversidade. Com isso, todo discurso homogeneizante dentro dessas culturas, já traz em si a heterogeneidade dos seus diferentes componentes. No nosso caso, conceitos como

⁶ GILROY, 2001, p.57.

⁷ COSTA, 2006, p. 95.

Nação Brasileira, Música Brasileira, Nacionalidade e Cultura Brasileira, utilizados ao longo deste trabalho, normalmente pensados como categorias globalizantes, ou seja, supostamente unificadas e centradas, devem ser repensados como indicando manifestação da inter-relação das diferenças dos seus diversos sujeitos constituintes.

Desse modo, a construção da ideologia de uma suposta "nação brasileira" como categoria totalizante foi concebida, julgando-se que o entrelaçamento profundo das diferentes etnias eliminaria a diversidade de identidades. Cabe-nos ressaltar que tais coletividades étnicas co-existiam sob estamentos ou situações sociais diversas e adversas, próprias de um país colonizado e profundamente marcado pelo sistema escravagista.

Os negros africanos aqui escravizados, com suas diversas identidades, foram socialmente forçados a interagir entre si e com os elementos indígenas e europeus. O estabelecimento dos limites de uma nacionalidade brasileira se deu a partir da negociação de padrões identitários e de sociabilização conflitantes. Nas relações sociais e cotidianas, os diversos grupos étnicos africanos foram divididos ou agregados arbitrariamente, impossibilitando solidariedades ou possíveis alianças. Nesse contexto, as irmandades religiosas negras, por exemplo, além do caráter religioso, se transformaram em centros de re-elaboração de novas identidades coletivas.

Analisando a sociedade brasileira no período colonial, de acordo com o censo demográfico de 1822, ano da Independência do Brasil, estima-se que foram introduzidos cerca de 5 milhões de africanos para substituir o trabalho ameríndio, de acordo com o sistema escravagista então vigente. Esse contingente era oriundo de diversas regiões da África central e do sudoeste, com diferenças lingüísticas e culturais e tradições que, ainda hoje, podem ser percebidas, por exemplo, nas variações de práticas religiosas afro-brasileiras. A partir desse fato, estabeleceu-se na população brasileira, uma proporção de 75% de negros em relação ao número de

portugueses e outros europeus.⁸ Esses dados numéricos variam entre os autores e pesquisadores.

Essa superioridade numérica confrontada nas relações trabalhistas, pelos conflitos e processos de interação cultural, promoveu não somente o desaparecimento das línguas de base tupi faladas no Brasil, como a emersão de línguas africanas então desaparecidas e dialetos afro-brasileiros, já no século XVII.⁹ A partir dos dados do censo de 1872, podemos então avaliar que o aumento significativo dos números do censo de 1822 foi também em decorrência da atuação do tráfico clandestino, que durou de 1831 até 1860, trazendo um grande número não-contabilizado de escravos para o Brasil.¹⁰ Além desse aspecto, a dificuldade de se estabelecer uma exatidão numérica de negros aportados se dá pelo fato de que aqui, como na maioria dos países que tiveram sistema escravagista, muitos documentos foram destruídos após a emancipação dos escravos. Como ilustração dos fatores que levariam a essa imprecisão demográfica, citamos Tayo Ajayi, em sua tese de doutoramento:

A queima de documentos foi conseqüência da circular número 29, do dia 13 de maio de 1891, três anos depois da abolição e dois anos depois da proclamação da República. O baiano Rui Barbosa, então Ministro das Finanças, mandou queimar todos os documentos, sob a alegação de que a nova República Brasileira queria destruir todos os vestígios de uma instituição muito macabra para a honra da pátria. Segundo ele, foi um gesto em homenagem às suas responsabilidades de fraternidade e solidariedade perante a grande massa dos cidadãos que, pela abolição da escravatura, entraram na sociedade brasileira.¹¹

⁸ COSTA, 2006, p. 95.

⁹ CASTRO, 1995.

¹⁰ Segundo a Revista *Vou te Contar* – revista do censo 2000, do IBGE, os dados do censo de 1872 contabilizaram 9.930.478 pessoas e o censo de 1890, 14.330.915, não especificando a etnia da população do Brasil.

¹¹ AJAYI, 2002, p.28.

Parece-nos que tal atitude certamente não foi motivada por sentimentos patrióticos ou humanitários, mas significou, na verdade, uma tentativa de ocultar tais páginas da história do país, evitando posteriores situações de inquietação social e política.

Durante o período colonial, uma significativa mudança ocorrida na sociedade brasileira foi a emergência de mestiços: sendo mamelucos os indivíduos frutos da união de portugueses com indígenas e mulatos, os da união de portugueses e africanos. Na hierarquia social, os mestiços se posicionavam um pouco acima dos escravos, mas ambos os grupos ocupavam o nível mais baixo da sociedade. Segundo Skidmore, esse fato influenciará todas as relações étnicas subseqüentes no país, pois

essa miscigenação envolve não somente mistura física, mas também cultural. No Brasil, a combinação de europeus, índios e africanos produziu uma cultura muito diferente da austera cultura portuguesa original. A influência africana revelou-se a mais forte entre as influências não-européias e ainda pode ser vista na elite brasileira branca de hoje (...). Um século e meio depois de o último escravo africano ter chegado ao Brasil, a influência africana no idioma, na culinária, na música e na dança é ainda evidente no Brasil.¹²

Com o fim do sistema escravista, em 1888, uma questão essencial é colocada acerca do estabelecimento de uma nação brasileira e de sua identidade: a elevação dos ex-escravos negros à categoria de cidadãos. Toda a preocupação da elite, apoiada nas teorias racistas da época, diz respeito à influência negativa que poderia resultar da herança inferior do negro nesse processo de formação da identidade brasileira.¹³

A grande diversidade racial resultante do processo colonial foi vista como um obstáculo ao estabelecimento de uma nação por parte de uma elite que se considerava branca e se via respaldada pelos cânones do racismo científico. Segundo Costa, este mecanismo de segregação étnica, comum no Brasil do final do século XIX e até meados do século XX,

¹² SKIDMORE, 1998, p.36-43.

¹³ MUNANGA, 2004, p.54.

atribuía tanto aos indígenas, como aos ex-escravos, aos afro-descendentes e àqueles identificados como mestiços uma inferioridade intelectual inata e, portanto, uma incapacidade imutável para fazer parte da nação progressista e moderna que se queria construir.¹⁴

A elite intelectual brasileira, valendo-se das várias teorias racistas, apresentava diferentes justificativas para a classificação inferior daquele estrato social, recorrendo a determinismos biológicos, degenerescência mental, involução cultural e até mesmo à idéia de planejamentos de branqueamento da sociedade mestiça através da imigração de europeus.

O conhecimento e a compreensão desse processo histórico-social decorrente da diáspora africana, com suas múltiplas ressonâncias e desdobramentos, nos possibilitará o melhor entendimento da, não menos complexa, contemporaneidade social e cultural brasileira, na qual devemos situar a produção musical de Marlos Nobre. Nossa cultura, marcada pelo hibridismo e produto dos encontros e conflitos entre as várias etnias, reflete diretamente o complexo processo identitário que é traduzido hoje pelo conceito de afro-brasilidade.

RESSONÂNCIAS PÓS-COLONIAIS: CULTURA E IDENTIDADE

A. Pós-colonialismo e Orientalismo

O Brasil, de sua fase colonial até a contemporaneidade, vem se constituindo como um território transnacional e transcultural, onde as constantes articulações e recombinações das identidades negras, indígenas e européias resultam em novas etnias. Como reflexo dessa grande diversidade cultural e suas hibridações, o Brasil se apresenta como uma multiplicidade de paisagens sociais, nas quais as várias peculiaridades regionais são reunidas no conceito de

¹⁴ COSTA, 2006, p.134.

cultura nacional. Esse processo traduz uma verdadeira dicotomia entre fusão e a particularização dessas diferenças. O entendimento de suas consequências históricas e sociais nos permitirá ampliar o conceito e a significação de Cultura e de Identidade afro-brasileiras, subjacentes à obra *Beiramar*, de Marlos Nobre, elemento de estudo e análise deste estudo.

As ciências sociais vêm buscando compreender a evolução da sociedade brasileira, suas contradições e seus dilemas, através dos vários discursos teóricos. A nosso ver, a perspectiva do Pós-colonialismo que adotamos neste trabalho, nos permite uma reflexão que destaca a insuficiência da representação do outro e de sua alteridade como estruturais na constituição da cultura brasileira.

Tendo sua trajetória iniciada no final dos anos 1970, sobretudo nos Estados Unidos e na Inglaterra, o Pós-colonialismo se propõe como uma série de estudos culturais, com a contribuição de diversos autores, que abordam os efeitos da colonização sobre diferentes povos colonizados. Modernamente são enfocadas também as minorias étnicas e imigrantes decorrentes da diáspora africana. Fica evidente a crítica à produção do conhecimento científico que, partindo de modelos e conteúdos da cultura nacionalista européia, reproduzem a lógica das relações coloniais de dominação.¹⁵

O livro *Orientalismo*, de Edward Said (1978), é considerado por muitos como o “manifesto de fundação” do pós-colonialismo. Partindo do estabelecimento da distinção binária entre Ocidente¹⁶ e Oriente, Said chama de Orientalismo o processo de compreensão do Oriente a partir de paradigmas eurocêntricos que estabelecem uma sistemática da tradução do outro em relações assimétricas de poder, ou seja, de dominação e de complexa hegemonia cultural.

¹⁵ COSTA, 2006, p.83.

¹⁶ Em termos do Orientalismo, entenda-se Ocidente como Europa Ocidental.

Nesse processo, as idéias sobre o Oriente traduzem constantemente uma suposta superioridade cultural do Ocidente.¹⁷

Historicamente, o conceito de Orientalismo tenta explicar o processo de dominação econômico-social empreendido pela Europa Ocidental e delimitar suas divisões a partir de diferenças culturais. Os diversos relatos dos descobrimentos de novas terras durante o expansionismo europeu, o interesse pelo exótico e o desenvolvimento das ciências e da literatura por parte do Ocidente, promoveram, ao longo do tempo, uma organização sistemática do conhecimento sobre o Oriente. Esse conhecimento permite não somente a compreensão do outro com fins de dominação, como também passa a validar e justificar a própria dominação. Segundo Said, daí decorre uma situação reflexiva, na qual o Orientalismo pode ser considerado como uma racionalização do sistema colonial e, igualmente, a justificativa desse mesmo sistema. Assim, a compreensão da identidade do mundo oriental seria manipulada pelo Ocidente e representada por estruturas dominadoras, tanto políticas como teóricas ou científicas.

O período de desenvolvimento das instituições analisadas pelo Orientalismo corresponde ao período da grande expansão européia (1815-1914), quando todos os continentes foram afetados, especialmente a África e a Ásia. Assim, no discurso orientalista, entende-se que o Oriente,

ainda que remeta, vagamente, a um lugar geográfico, expressa mais propriamente uma fronteira cultural e definidora de sentido entre um nós e um eles, no interior de uma relação que produz e reproduz o outro como inferior, ao mesmo tempo que permite definir o nós, o si mesmo, em oposição a este outro, ora representando como caricatura, ora como estereótipo, e sempre como uma síntese aglutinadora de tudo aquilo que o nós não é e nem quer ser.¹⁸

¹⁷ SAID, 2007, p.34.

¹⁸ COSTA, 2006, p.86.

A estrutura do Orientalismo se constitui sobre o binômio Oriente – Ocidente, cujos elementos essenciais seriam Nós – Outro, onde o “Nós” (Ocidente europeu) se coloca como o paradigma fundamental ao entendimento do “Outro” (todas as outras culturas assinaladas pelo exotismo e pela diferença), visando à sua tradução, resignificação e ao domínio dessas culturas subjugadas.

Um grupo de pessoas vivendo em alguns acres de terra estabelecerá fronteiras entre a sua terra e seus arredores imediatos e o território mais além, a que dão o nome de “terra dos bárbaros”. Em outras palavras, essa prática universal de designar mentalmente um lugar, que é “o nosso”, e um espaço não familiar além do nosso, que é “o deles”, é um modo de fazer distinções geográficas que podem ser inteiramente arbitrárias. Uso a palavra “arbitrário” neste ponto porque a geografia imaginativa da variedade “nossa terra – terra bárbara” não requer que os bárbaros reconheçam essa distinção. Basta que “nós” tracemos estas fronteiras em nossas mentes; “eles” se tornam “eles” de acordo com as demarcações, e tanto o seu território como a sua mentalidade são designados diferentes dos nossos.¹⁹

Observada sob esta perspectiva, a conceituação do Outro não necessita de seu conhecimento ou de seu reconhecimento; esse “outro”, passa a ser considerado um objeto descritivo e sem lugar no discurso enunciativo orientalista.

Dessa forma, a construção identitária da Europa teve e ainda tem no Oriente a reificação do seu próprio conceito do Outro, do exótico, que não se limita a uma etnia, mas a qualquer sociedade que valide sua condição de superioridade dentro de um processo de dominação colonial,²⁰ seja no modelo colonial do passado, seja nas novas modalidades do mundo contemporâneo.

Analogamente à maioria dos países colonizados, a elite brasileira do fim do século XIX e início do XX recorreu ao pensamento da ciência orientalista européia, considerada “evoluída”,

¹⁹ SAID, 2007, p.91.

²⁰ Nesse sentido, o termo “colonial” passa a se referir às situações de opressão diversas, sejam elas definidas a partir de fronteiras de gênero, étnicas ou “raciais”.

para, além de teorizar sobre a situação étnica do Brasil, propor alternativas para a construção de sua nacionalidade, na qual a diversidade se configurava como problemática. Isso implicava na articulação de dois aspectos distintos: o intelectual, no qual as teorias científicas recebidas da Europa situavam os brancos no topo da estrutura “racial”, e o social, ou seja, uma grande população na qual, após o fim do sistema escravagista, predominavam negros e mestiços elevados à categoria de “cidadãos”, constituindo um novo estrato social emergente. Em decorrência disso, os intelectuais brasileiros,²¹ embora orientados pelo pensamento europeu, elaboraram propostas originais para a questão social.²² Com algumas exceções, a maioria dessas propostas atribuía ao fator biológico a determinação da inferioridade das etnias não-brancas, sobretudo a negra, e a degenerescência do mestiço.²³

Através desse fato, percebemos uma das particularidades do discurso orientalista também presentes no pensamento cultural brasileiro, na qual as etnias e culturas subjugadas, personificadas como sendo o “outro”, passam a ser vistas como “objetos” de estudo, aos quais são atribuídos uma subjetividade histórica, de alteridade constitutiva e de caráter essencialista.²⁴

Na música erudita brasileira, tal particularidade orientalista teve ressonâncias como a conhecida antropofagia do Modernismo Nacionalista, quando pensada como apropriação,

²¹ Podemos citar Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manuel Bonfim, Nina Rodrigues, João Batista Lacerda, Edgar Roquete Pinto, Oliveira Viana, Gilberto Freyre, dentre outros. MUNANGA, 2004, p.55.

²² Nas teorias sociais científicas no Brasil, segundo COSTA (2006), podem-se identificar três questões principais, ligadas à composição étnica da população brasileira e à perspectiva de nação: 1) a hierarquia racial, discutindo –se se os indivíduos “não-brancos” seriam biologicamente inferiores ou se seriam outros fatores de ordem não-racial que determinariam as possibilidades de desenvolvimento. 2) a miscigenação, avaliando-se se a mistura de “raças” como as constatadas no Brasil traria algum risco efetivo ou, ao contrário, abriria novas possibilidades para nação. 3) a evolução biológica, discutindo-se a conexão entre evolução biológica e progresso social.

²³ Sobre o racismo científico no Brasil: MUNANGA, 2006, p.55.

²⁴ Segundo os orientalistas tradicionais, deve existir uma essência - às vezes até claramente descrita em termos metafísicos - que constitui a base inalienável de todos os seres considerados; vista como histórica, essa essência nos remete aos primórdios. Vista como fundamentalmente a-histórica, transfixa o ser, o “objeto” de estudo, dentro de uma especificidade inalienável e não evolutiva, em vez de defini-lo como todos os outros seres, estados, nações, povos e culturas – como u produto, uma resultante das forças que operam no campo da evolução histórica. SAID, 2007, p.146.

expropriação e ressignificação do patrimônio cultural das coletividades julgadas primitivas ou exóticas. A suposta dissolução da dicotomia tradicional–moderno seria alcançada através da tradução do exótico a partir de uma visão urbana e universalista européia. Como consequência, a deglutição antropofágica, absorvendo a subjetividade de seus atores, tendia a reificá-los e a traduzir, pelo viés orientalista, aquele patrimônio cultural como fetiche.

Em decorrência disso, é estabelecida uma tipologia étnica característica, baseada em especificidades científicas e culturais, que categorizam e traduzem esse “objeto musical”, desconsiderando-se a sua identidade.

A construção da identidade implica estabelecer opostos e “outros”, cuja realidade está sempre sujeita a uma contínua interpretação e reinterpretação de suas diferenças em relação a “nós”. Cada era e sociedade recria os seus “outros”. Longe de ser estática, portanto, a identidade do eu ou do “outro” é um processo histórico, social, intelectual e político muito elaborado que ocorre como uma luta que envolve indivíduos e instituições em todas as sociedades.²⁵

Então, falar em africanidade brasileira significa vivenciar as complexas construções sógnicas,²⁶ que em um processo de invenção e reinvenção constantes, se manifestam na nossa cultura e identidade. Daí decorre outra questão importante ao nosso trabalho: que contradições surgem na transmissão e adaptação dessa expressão cultural na música erudita brasileira?

²⁵ SAID, 2007, p.441.

²⁶ PIERCE, 1975.

B. Cultura e Identidade

As sociedades e suas culturas, historicamente registram constantes transformações motivadas por mobilizações internas ou pelas interseções com outras culturas, empreendendo um dinâmico processo de articulações e ressignificações de suas identidades. Tais processos, elaborando novos paradigmas culturais e identitários, as unificam e, ao mesmo tempo, as diferenciam, refletindo a multiplicidade de realidades humanas. Desse modo, Cultura se refere à humanidade como um todo e, simultaneamente, a cada um dos povos.

Segundo o antropólogo José Luiz dos Santos,²⁷ as várias maneiras de se entender o que é Cultura partem inicialmente de duas concepções básicas. Na primeira, envolvendo todos os aspectos de uma realidade social, Cultura se refere a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação, incluindo, assim, todas as características da organização da vida social, com seus aspectos materiais. Na segunda concepção, Cultura refere-se mais especificamente às representações compartilhadas, ou seja, ao conhecimento, às idéias e crenças, à sua existência e atuação na vida social.²⁸

A partir da associação dessas duas concepções básicas, segundo Santos, emerge uma maneira de entender a Cultura como a área de reflexão sobre a dimensão da realidade social. Essa realidade não deve ser reduzida às suas características materiais, mas incluir sua não-materialidade, na qual ocorre maior expressão da diversidade.

Essa dimensão do conhecimento, num sentido ampliado, é todo o conhecimento que uma sociedade tem sobre si mesma, sobre outras sociedades, sobre o meio material em que vive e sobre a própria existência.²⁹

²⁷ SANTOS, 2007, p.19.

²⁸ SANTOS, 2007, p.24.

²⁹ SANTOS, 2007, p.24.

Considerada dessa forma, seu estudo nos possibilita entender como esse conhecimento é expresso por uma sociedade e configurado em sua arte, religiosidade e concepções políticas, assim como nos esclarece as maneiras pelas quais a realidade é codificada por aquela sociedade através de palavras, idéias, doutrinas, teorias, práticas costumeiras e rituais. Podemos compreender que a Cultura se relaciona intrinsecamente com as forças sociais que movem as sociedades – forças que devem ser compreendidas como os impulsos básicos ou motivos que conduzem a uma ação social, tais como as tradições e os valores.

Segundo o sociólogo Jorge Larrain,³⁰ no decorrer do século XX, os estudos da Antropologia e da Lingüística apresentaram uma concepção de Cultura, na qual se destaca o uso de símbolos como um traço distintivo da vida humana. As significações criadas pelos homens são difundidas e trocadas não somente mediante a linguagem, mas também através de objetos materiais, obras de arte e ações às quais se atribuem sentido.

En esta perspectiva simbólica, la cultura vendria a ser el patrón de significados incorporados e formas simbolicas, incluyendo allí expresiones lingüísticas, acciones y objetos significativos, a través de los cuales los individuos se comunican y comparten experiencias. Esta concepción simbólica de la cultura, al hacer del análisis cultural un estudio de la producción (sic), transmisión y recepción de formas simbolicas dentro de ciertos contextos socio-historicos, es especialmente adecuada para entender las relaciones existentes entre cultura e identidad, porque la identidad solo puede construirse en la interacción simbólica con los otros.³¹

Larrain atribui uma dimensão essencial à Cultura; a partir de um repertório simbólico de elementos dotados de significado, comumente compreendido e compartilhado, a cultura permite que o conhecimento seja condensado, que as informações sejam processadas e que a

³⁰ LARRAIN, 2003.

³¹ “Nesta perspectiva simbólica, a cultura viria a ser o conjunto de significados incorporados em formas simbólicas, incluindo ali expressões lingüísticas, ações e objetos significativos, através dos quais os indivíduos se comunicam e compartilham experiências. Esta concepção simbólica da cultura, ao fazer da análise cultural um estudo da produção, transmissão e recepção de formas simbólicas dentro de certos contextos histórico-sociais, é especialmente adequada para entender as relações existentes entre cultura e identidade porque a identidade só pode se construir na interação simbólica com os outros”. LARRAIN, 2003, p.31.

experiência acumulada seja transmitida e transformada. Daí decorre que a identidade, tanto individual quanto coletiva, somente poderia ser construída nesse contexto, na qual os indivíduos vão se definindo em estreita interação simbólica, internalizando suas atitudes e expectativas.

Segundo Larrain,

La identidad, por lo tanto, es la capacidad de considerar se a uno mismo como objeto y en ese proceso ir construyendo una narrativa sobre sí mismo. Pero esta capacidad sólo se adquiere en un proceso de relaciones sociales mediadas por los símbolos. La identidad es un proyecto simbólico que el individuo va construyendo. Los materiales simbólicos con los cuales se construye ese proyecto son adquiridos en la interacción con otros.³²

Podemos entender que Identidade e Cultura mantêm uma relação de aproximação conceitual, já que ambas são construções simbólicas. Entretanto, não devem ser vistas sendo sinônimas, pois,

Mientras la cultura es una estructura de significados incorporados en formas simbólicas através de los cuales los individuos se comunican, la identidad es un discurso o narrativa sobre sí mismo construido en la interacción con otros mediante ese patrón de significados culturales. Mientras estudiar la cultura es estudiar las formas simbólicas, estudiar la identidad es estudiar la manera en que las formas simbólicas son mobilizadas en la interacción para la construcción de una auto-imagen, de una narrativa personal.³³

Desse modo, segundo Larrain, a identidade pode ser considerada como um projeto simbólico, construído a partir de materiais simbólicos adquiridos pela interação entre indivíduos. O estabelecimento da identidade se efetua pelo reconhecimento das diferenças e isso faz com

³² “A identidade, portanto, é a capacidade (do indivíduo) de considerar-se, a si mesmo, como um objeto e nesse processo ir construindo uma narrativa sobre si mesmo. Mas esta capacidade somente se adquire em um processo de relações sociais, mediadas pelos símbolos. A identidade é um projeto simbólico que o indivíduo vai construindo, Os materiais simbólicos com os quais se constrói esse projeto são adquiridos na interação com os outros”. LARRAIN, 2003, p.32.

³³ “Enquanto a cultura é uma estrutura de significados incorporados em formas simbólicas através dos quais os indivíduos se comunicam, a identidade é um discurso ou narrativa sobre si construído na interação com outros mediante esse padrão de significados culturais. Enquanto estudar a cultura é estudar formas simbólicas, estudar a identidade é estudar a maneira pela qual as formas simbólicas são mobilizadas na interação para a construção de uma auto-imagem, de uma narrativa pessoal”. LARRAIN, 2003, p.32.

que sua construção seja um processo ao mesmo tempo cultural, material e individual. É cultural pelo fato de que os indivíduos se definem a partir de categorias de significados culturalmente compreendidos, comumente compartilhados e aceitos, tais como etnia, religião, arte e nacionalidade. É um processo social porque é a partir da interação com a materialidade do outro, que as referências que diferenciam e individualizam o “eu” e o “outro”, estabelecem identidades individuais e coletivas. Finalmente, a Cultura é processo de construção individual na medida em que, a partir das relações sociais, o sujeito internaliza as expectativas ou atitudes dos outros acerca de si e as transforma em suas próprias expectativas, construindo sua auto-imagem.³⁴

Santos, assim como Larrain, reconhece a importância dos processos de simbolização no estudo da Cultura. É a partir do entendimento de Cultura como uma dimensão totalizadora da realidade social, que ele indica alguns aspectos do processo de simbolização cultural que devem ser considerados, a fim de se evitar equívocos. Ele destaca três aspectos:

Em primeiro lugar, Cultura diz respeito a processos globais dentro da sociedade e ficar enfatizando relações miúdas de significado pode fazer com que se percam de vista aqueles. Na verdade, tais elementos só fazem sentido dentro daqueles. (...) Em segundo lugar, uma ênfase desse tipo pode desviar a atenção do fato de que Cultura está associada a conhecimento, o qual tem uma característica fundamental: o de ser fator de mudança social, de servir não apenas para descrever a realidade e compreendê-la, mas também para apontar caminhos e contribuir para sua modificação (...). Em terceiro lugar, esse tipo de ênfase simbolista pode induzir ao entendimento da cultura como uma dimensão neutra, cujos elementos expressam, por exemplo, a desigualdade porque existe desigualdade na vida social. No entanto, é preciso considerar que a própria cultura é um motivo de interesses nas sociedades contemporâneas, um conflito pela sua definição, pelo seu controle, pelos benefícios que pode assegurar.³⁵

³⁴ LARRAIN, 2003, p.34.

³⁵ SANTOS, 2007. p.43.

Para Stuart Hall, assim como Larrain e Souza, o estabelecimento da identidade é resultado de um processo dinâmico de simbolizações, onde as transformações se relacionam às formas pelas quais ressignificamos e compreendemos a realidade social. Em sua abordagem pós-moderna, Hall, entretanto, considera que o sujeito pode assumir, em diferentes momentos, diferentes identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. A co-existência dessas identidades, algumas vezes contrastantes, com direcionamentos diferentes, pode nos levar ao deslocamento de nossas identificações. Essa diversidade de identidades relaciona-se às mudanças rápidas e constantes da sociedade moderna, marcada pela interconexão global, colocando essas mudanças em uma escala mundial.³⁶

Em síntese, a identidade deve ser pensada como um projeto de significações e ressignificações simbólicas, construído em interação com o outro. Entretanto, a definição dessa identidade se faz não a nível biológico, mas historicamente, devendo ser vista como um processo em andamento. Esse processo, marcado pela globalização pós-moderna, direciona nossa reflexão sobre a identidade nacional como um sistema de representações culturais estabelecido por uma coletividade em permanente transformação.

Modernamente, as culturas nacionais se constituem em uma das principais fontes para o estabelecimento da identidade nacional. Segundo Hall, as identidades nacionais não nos são inerentes desde o nascimento; elas são formadas e transformadas no processo de representação. Hall utiliza Schwartz para mostrar como uma nação, mais que algo da ordem da política, é "uma comunidade simbólica", ou seja, um conjunto de representações culturais, a partir das quais construímos nossa identidade. Aprende-se o que significa ser "inglês" através da maneira como a "inglesidade" (*Englishness*) é representada pela cultura.³⁷

³⁶ HALL, 2006, p.13.

³⁷ HALL, 2006.

Dessa forma, a cultura nacional, simbolicamente representada pelo conceito de Estado-nação, conceitualmente estabelece padrões de significações comuns, subordina as diferenças regionais e étnicas, padroniza a alfabetização social e política e cria suas instituições culturais. Assim, a cultura nacional, é na verdade um discurso, que constrói não só o sentido de nação e das ações sociais, mas também a concepção que temos de nós mesmos, sentidos com os quais podemos nos identificar.³⁸

Entretanto, ainda segundo Hall, esse conceito de cultura nacional suscita dúvidas quanto a sua legitimidade:

Para dizer de forma simples: não importa quão diferente seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-la numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional, Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença social?³⁹

Partindo-se do pressuposto de que a cultura nacional é uma estrutura de poder cultural, uma análise histórica acerca das nações, nos permitirá observar que a maioria das nações realizou o seu processo da unificação cultural a partir de suas culturas internas, até então separadas, através de conquistas violentas, subjugando-se as culturas dominadas. Da mesma forma, as diferentes classes sociais e grupos étnicos, que geralmente constituem as nações, são categorizados a partir de um conceito único e uniformizador, desconsiderando-se a diversidade de identidades. Assim, as identidades nacionais são, em sua maioria, fortemente generalizadas. Outro aspecto que esse conceito de cultura nacional desconsidera é o fato de que as nações ocidentais foram também os centros de impérios, exercendo uma hegemonia

³⁸ HALL, 2006, p.47-51.

³⁹ HALL, 2006, p.59.

cultural impositiva sobre as culturas colonizadas.⁴⁰ As culturas nacionais, com seu caráter unificador e categorizante, deveriam ser repensadas como dispositivos discursivos, não da expressão da “cultura homogênea” de um único povo, mas sim como um dispositivo efetivo de expressão de unidades complexas que reconhecem a diversidade que as constitui intrinsecamente.

Podemos perceber que a Cultura não deve ser vista como uma realidade estacionária ou simplesmente como uma catalogação das características genéricas de uma sociedade. Por seu caráter dinâmico, que pode ser adjetivada como a *work in progress*, um processo contínuo de desenvolvimento e de re-elaboração de representações, idéias e conceitos. Esse aspecto torna-se importante para a compreensão dos processos de transformação por que passam todas as culturas contemporâneas.

Finalmente, o que são as africanidades brasileiras? Para respondermos a essa questão, elemento norteador deste trabalho, é importante termos a compreensão de dois aspectos fundamentais da cultura brasileira: sua constituição histórica e a associação estrutural entre cultura e identidade, que foram tratadas ao longo deste capítulo.

Historicamente, devemos considerar que o processo de elaboração das africanidades brasileiras remonta a quase cinco séculos, começando com a difusão da cultura negra pelo mundo através da diáspora africana e da transnacionalidade do *Atlântico Negro*. No Brasil colonial tal processo promoveu o surgimento de culturas negras híbridas, as quais juntamente com as etnias indígenas e européias, instituíram a ideologia de uma nação e cultura brasileiras.

A formação da identidade de um indivíduo ou povo necessariamente passa pelo processo de reconhecimento de suas peculiaridades, ou seja, os aspectos que os individualizam e

⁴⁰ HALL, 2006, p.60.

diferenciam dos demais. O outro é um elemento necessário à auto-identificação, considerando-se que, sem o reconhecimento da alteridade, dificilmente se processa a afirmação da própria identidade. Alteridade, então, nos remete à multiplicidade de expressões, compreendidas como diversidade cultural. Dessa forma, para que possamos estudar uma das dimensões que integram a identidade brasileira – a africanidade – é preciso concebê-la como diálogo entre diferentes culturas que ocorre em diferentes níveis, constituindo uma complexidade, sem que, no entanto, postulemos hierarquizações étnicas ou categorizações culturais. Essa é uma maneira efetiva de promover a desconstrução do pensamento racista e de suas conseqüências no estudo das culturas e das artes.

Sendo marcada pela diversidade, a cultura brasileira deve ser pensada como um diálogo no qual qualquer discurso homogeneizante se contradiz, na medida em que já expressaria, necessariamente, uma pluralidade de grupos étnicos. Dessa forma, por muito tempo, as africanidades brasileiras se tornaram historicamente “invisíveis”, uma vez que foram compactadas em uma categoria unidimensional, a suposta cultura brasileira. Embora sejamos uma nação de inegável diversidade étnica, riqueza essa decorrente de nossa formação histórico-social, todas suas dimensões e instituições ainda são profundamente marcadas pelo desconhecimento e pelo preconceito.

Refletindo, então, sobre essas questões, podemos dizer que africanidades seriam as muitas particularidades ligadas ao negro em nossa vida social e cultural - sua história, seus saberes, sua subjetividade, suas tradições - que se afirmam como território de construção e preservação identitária.

CAPÍTULO 2

A CANÇÃO DE CÂMARA E A AFRO-BRASILIDADE

Desde a metade do século XIX a música de um país tem se tornado uma ideologia política por enfatizar características nacionais, manifestando-se como representante da nação e por toda parte confirmando o princípio nacional... No entanto, a música, mais do que outro meio artístico, expressa também as antinomias do princípio nacional. T. W. Adorno

Discutimos neste capítulo a questão da representação da afro-brasilidade na canção de câmara. Partindo da perspectiva do nacionalismo modernista, adotamos um acompanhamento crítico quanto à representação e à tradução do patrimônio cultural, ou seja, das modalidades de música folclórica, popular e religiosa. Reforçamos a importância de pensarmos a interpretação como o entendimento daquelas "entrelinhas" do texto musical e, como decorrência, determinar sua influência na atuação do intérprete - sua *performance* - em obras de ambiência afro-brasileira, como o ciclo *Beiramar*.

A MUSICALIDADE AFRO-BRASILEIRA

Como vimos anteriormente, a diáspora africana estabeleceu-se como um processo de construção de novas culturas negras, uma dimensão da circulação de bens culturais diversos, na qual o compartilhamento de repertórios simbólicos distintos resultou na criação de novos projetos culturais e identitários. Desde sua fase colonial, o Brasil presencia a interseção entre as várias etnias negras, indígenas e européias que, em constantes trocas e assimilações, estabelece o conceito categorizante de "cultura brasileira". Daí, podemos entender que nossa

cultura é fruto de uma extensa e não menos complexa trama dialógica, na qual os signos lingüísticos, a gestualidade,⁴¹ a musicalidade e a identidade étnico-religiosa se configuram em um novo e singular paradigma de afro-brasilidade e musicalidade.

O reconhecimento da afro-brasilidade na canção brasileira não significa que devemos pensá-la como a simples representação artística e cultural do exotismo ou mesmo como a simples catalogação de léxicos musicais. Devemos considerá-la como uma manifestação da diversidade, na qual as individualidades, expressões e identidades étnicas e sociais coexistem e se expressam. Esta perspectiva nos permite reinterpretar essa musicalidade através do entendimento das relações sociais elementares da cultura e, em maior amplitude, compreender sua trajetória e suas transformações em relação com a complexidade da sociedade brasileira.

Segundo a filósofa Marilena Chauí, a partir da segunda metade do século XX, a antropologia social sustenta que cada cultura exprime, de maneira histórica e materialmente determinada, a ordem humana simbólica com uma individualidade própria; sendo assim, a Cultura passa a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram seus símbolos e signos, instituem suas práticas e valores, definindo para si próprios seus antagonismos e dicotomias. Todavia, perante a abrangência dessa noção de cultura, quando alinhada à sociedade moderna, é preciso estabelecermos um ponto: a diferenciação entre sociedade e comunidade. A marca da comunidade seria a indivisão interna e a idéia de bem comum; seus membros, estando sempre em uma relação face a face, sem mediações institucionais, mantêm um sentimento de unidade ou de um destino comum. A sociedade, caracterizada pelo isolamento, fragmentação

⁴¹ “Gesto aqui é entendido não apenas como movimento, mas como movimento capaz de expressar algo. É portanto, um movimento dotado de significação especial. É mais do que uma mudança no espaço, uma ação corporal, ou um movimento mecânico: e gesto é um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento”. IAZZETTA, 1997, p.33.

ou atomização de seus membros, estabelece a exigência de um pacto social ou contrato social firmado entre tais indivíduos, marcado pela originária divisão de classes.⁴²

A partir dessa consideração, acreditamos ser impossível, em uma sociedade dividida em classes, que a cultura seja pensada como categoria indivisa e uniforme. Como ação reflexa, a própria sociedade de classes institui a divisão cultural, atribuindo-lhe nomes diferentes: pode-se falar em cultura dominante e cultura dominada, cultura opressora e cultura oprimida, cultura de elite e cultura popular. “Seja qual for o termo empregado, o que se evidencia é um corte no interior da cultura formal, ou seja, a cultura letrada e a cultura popular, que corre espontaneamente nos veios da sociedade”.⁴³

O conhecimento erudito, através das ciências e o saber produzido e controlado pelas instituições da sociedade, tais como universidades e academias, desenvolveu um universo de legitimação próprio, que se distanciou hierarquicamente da cultura popular. Cabe ressaltar que é a elite cultural, com seu saber erudito, que desenvolve a concepção de cultura popular e sua significação, assegurando sua legitimidade. Podemos presumir que o conceito de cultura sempre esteve associado às relações entre os estratos sociais, estabelecendo o antagonismo entre suas dimensões erudita e popular.⁴⁴

Ao abordarmos a afro-brasilidade da canção erudita brasileira, nos referimos à história da sociedade brasileira, à motilidade de suas relações internas e, sobretudo, focalizamos o processo de assimilação e representação dos códigos populares nos códigos eruditos. Dessa forma, devemos compreender essa música não como algo reificado, mas como processo vivo de recriação cultural, no qual ela não é gratuita, nem subsiste sozinha, mas torna-se compreensível a partir de relações culturais dinâmicas e significativas.

⁴² CHAUI, 2007, p.8.

⁴³ CHAUI, 2007, p.9.

⁴⁴ SQUEFF, 2004, p. 44.

O compositor Marlos Nobre, em entrevista concedida, ressalta outro aspecto ao falar sobre a afro-brasilidade na música erudita. Segundo ele, quando compreendida como um conceito limitador ou como uma tendência estética excludente de outras, a idéia de afro-brasilidade se invalida. Em suas palavras,

Para mim o Brasil é um país resultante da mistura de grandes culturas, entre as quais a cultura negra africana é um dos componentes mais importantes ao lado da européia. A força da música brasileira está, portanto, nesta mistura. A música do Brasil não é igual à africana; ela se nutre das heranças negras para criar sua própria seiva. Portanto, toda obra que se intitule "afro-brasileira" é preconceituosa e falha. Eu uso em minha obra muitos elementos da tradição negra, como tantos maracatus, danças, obras sinfônicas, concertos que escrevi, mas jamais pensei em denominá-las "afro-brasileiras". Temos que pensar que o Brasil é uma enorme esponja que absorveu todos os elementos que aqui chegaram, sendo a tradição negra, trazida pelos escravos da África, um dos seus fundamentos.⁴⁵

Concordamos que a afro-brasilidade na música erudita e na canção de câmara brasileiras não deve ser pensada como a simples retratação do *exotismo negro* através da utilização de estereótipos e de um léxico determinado, tendo em vista que o estabelecimento de uma estética musical que eleja unicamente tais estereótipos vem a contribuir efetivamente para a representação unilateral e fetichista daquele patrimônio cultural afro-brasileiro. Por outro lado, é importante entendermos a afro-brasilidade na música como a manifestação da diversidade cultural, onde história, alteridade e identidade étnica são elementos essenciais e intrínsecos daquele *produto artístico*. Esta consideração nos permite um melhor entendimento acerca das obras intituladas afro-brasileiras, *título* esse que somente pode ser legitimado (ou não) por aqueles cujo patrimônio cultural se apresenta traduzido e ressignificado *antropofagicamente* em tais obras.

⁴⁵ NOBRE, 2010, entrevista concedida.

A. Da Colônia à República

Um dos aspectos mais conhecidos e aceitos a respeito do Brasil é a natureza multi-étnica de sua população - a miscigenação biológica e cultural de índios, europeus e africanos⁴⁶ e o estabelecimento, como decorrência, de um universo cultural híbrido. Uma representação geralmente aceita acerca da colonização brasileira seria o “mito das três raças”, que atribui à fusão das três “raças” formadoras do caráter nacional brasileiro um pacífico equilíbrio social, no qual a ligação sincrética de coisas diferentes formaria um todo homogêneo, ressaltando-se o papel da influência portuguesa como transformadora e reordenadora das demais.⁴⁷ Entretanto, é sabido que nossa história assim como nossa música, são marcadas, desde sua gênese, por um intenso processo de dominação sócio-cultural,⁴⁸ no qual a presença do colonizador europeu e a imposição de suas concepções ideológico-culturais se estenderam até meados do século XIX.

Durante a fase de colonização e até meados do século XVIII, a música brasileira refletiu o amálgama das etnias branca, indígena e negra, sob a forte dominação européia. Segundo Neves, se o grande contingente negro aceitou certos elementos da cultura européia, para poder subsistir, ele não deixou de exercer influência sobre essa cultura (que se dizia superior) e sua música, transformando-as de modo sensível. Deste modo, se de um lado temos diferentes formas de adaptação dos costumes e das crenças negras (dentre as quais citamos o sincretismo religioso), de outro lado ocorreu a assimilação de vários costumes negros por parte da cultura dominante,⁴⁹ tais como sua gestualidade e sua musicalidade.

⁴⁶ Não envolvendo apenas mistura física, mas também cultural, a natureza e os efeitos da miscigenação no Brasil colonial, quando operava tanto como um meio de aproximação quanto de dominação, são a chave para a compreensão da sociedade brasileira multi-racial de hoje. SKIDMORE, 1998, p.41-43.

⁴⁷ ARAÚJO, 2000, p.43.

⁴⁸ SEKEFF, 2004, p. 3.

⁴⁹ NEVES, 1981, p.14.

Nessa fase, a música brasileira revestia-se de caráter utilitário religioso ou de diversão e esse fato fez com que a música religiosa, procurando manter a tradição européia, e a música profana, acusando a primazia de elementos de origem negra e indígena, fossem estabelecendo uma marcante separação entre a arte popular e a arte erudita. A música erudita desta época não apresentava quase nenhuma preocupação em manter e desenvolver as características nacionais certamente encontráveis na música popular.⁵⁰

Em consonância com esta observação de Neves, Mário de Andrade, referindo-se àquela época, afirma que

quanto à influência européia, é natural que seja enorme em nossa música tanto popular quanto artística. Portugal e Espanha primeiro, em seguida mais a Itália e a Alemanha, forneceram o principal contingente de sangue na formação da raça brasileira e suas manifestações. (...) Em nossa música artística, antes da escola moderna, todas as manifestações se ressentiram excessivamente dessa cultura européia a que éramos obrigados. Se a música religiosa foi a principal manifestação pública de arte no início da vida brasileira, nessa preponderância ela se conservou durante todo o período colonial, e nela se manifestou o primeiro em data dos nossos compositores ilustres.⁵¹

O estabelecimento de uma música propriamente brasileira, caracterizada pela síntese cultural, teve seus primeiros sinais somente em meados do século XIX. Até então o que se apresentava era a justaposição de elementos contrastantes que, numa relação de influências recíprocas, procuravam manter sua validade com relação aos usos e costumes das diferentes camadas que formavam a sociedade brasileira.⁵²

Historicamente, Basílio Itiberê da Cunha (1848-1913) e Carlos Gomes (1836-1896) são considerados como os primeiros compositores brasileiros que entenderam transmitir impressões nacionais em suas obras. Essas impressões, consideradas somente como

⁵⁰ NEVES, 1981, p.15.

⁵¹ ANDRADE, 1963, p.21.

⁵² NEVES, 1981, p.13.

referências à cultura popular, ainda eram musicalmente elaboradas a partir do padrão europeu estabelecido e, conforme diz Neves:

Nesta primeira fase do nacionalismo, a busca de uma expressão musical própria tratava-se de um trabalho composicional caracterizado pelo emprego de temas (quase sempre melódicos) da música popular, temas que eram tratados segundo métodos harmônicos e polifônicos europeus. Esse material era quase sempre deformado, uma vez que os esquemas estruturais eram mais importantes que ele. Por outro lado, encontra-se com mais frequência material pseudo-folclórico ou idéias concebidas pelo compositor dentro do espírito da música folclórica.⁵³

Nesta época, a ópera brasileira tinha Carlos Gomes como seu principal compositor, sendo que sua formação e o fato de ter passado grande parte de sua vida na Itália, marcariam singularmente a sua música. Sendo alvo de críticas quanto à falta de profundidade das referências à cultura brasileira em suas composições, Carlos Gomes tem na sua ópera *Il Guarany* um dos pontos iniciais do nacionalismo brasileiro. Segundo Squeff, “no caso brasileiro, o operismo de Carlos Gomes e o nacionalismo só existem numa relação de representação”,⁵⁴ se comparados à Europa, onde esses dois elementos se confundiam em um movimento que se direcionava na busca de uma expressão nacional. Entretanto, a ênfase na ópera não desestimulava o interesse dos compositores locais pelos materiais musicais nativos. Segundo Cristina Magaldi, os artistas locais não só improvisavam sobre melodias e ritmos brasileiros, tratando-os como elementos exóticos nas fantasias e variações para instrumentos solo, como exploravam temas afro-brasileiros em peças curtas para piano, em estilizações de danças negras, apresentadas em reuniões familiares, saraus e intervalos de teatros.⁵⁵

Na fase imperial brasileira, o diplomata Basílio Itiberê da Cunha, homem público e engajado politicamente, compôs cerca de sessenta obras, muitas das quais desaparecidas. Sendo

⁵³ NEVES, 1981, p.19.

⁵⁴ NEVES, 1981, p.42 .

⁵⁵ MAGALDI, 2007, p.218.

minimamente lembrado pela história da música, teve em *A Sertaneja*, para piano, sua obra mais importante, deixando transparecer o emergente nacionalismo.

No final do século XIX, destacam-se duas importantes figuras no cenário nacionalista, Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920). Levy, demonstrando interesse pela temática nacional, compôs as *Variações sobre um Tema Brasileiro*, *Tango Brasileiro* e a *Suíte Brasileira*, exemplos do tratamento do material de origem popular, com aproveitamento da rítmica afro-brasileira, sendo ele o primeiro compositor, depois de Brasília Itiberê, a basear-se em temas folclóricos. De mesma forma, Nepomuceno prestou valiosas contribuições à música nacionalista e à canção brasileira, sendo ele um dos poucos músicos que se preocuparam em recuperar as obras do padre José Maurício, e o primeiro compositor a usar, de forma sistemática, textos em português na obra vocal, para canto ou coro.⁵⁶

Como um dos precursores do nacionalismo, Nepomuceno tem na sua obra influência da temática afro-brasileira, nas pequenas idéias melódicas e nas células rítmicas bem marcadas.⁵⁷

Mas mesmo em suas obras nitidamente européias, “quando se sente o mundo como um fenômeno urbano”, dirige-se para um tipo de musicalidade com ares nacionalistas.⁵⁸

Ao falarmos da representação da afro-brasilidade na obra de Nepomuceno, assim como em outros compositores brasileiros do século XIX, se faz necessária uma visão panorâmica daquela dimensão social. O tumultuado período entre o final do século XIX e o início do XX, trouxe a proibição do tráfico de escravos, em 1851, a abolição da escravatura, em 1888, a derrubada do Império permeado por inúmeros conflitos,⁵⁹ grandes esforços da elite para melhorar a imagem do Brasil tanto em termos culturais como “raciais”, os primórdios da

⁵⁶ SQUEFF, 2004, p.38.

⁵⁷ NEVES, 1981, p.22.

⁵⁸ SQUEFF, 2004, p.39.

⁵⁹ Podemos citar a Guerra dos Cabanos (PE/1832-35), a Guerra da Cabanagem (PA/1835-40), a Sabinada (BA/1837-38), a Balaiada (MA/1838-41), a Guerra dos Farrapos (RS/1835) além de conflitos políticos e guerras internacionais. SKIDMORE, 1998, p.67-72.

industrialização e a proclamação da República, em 1889.⁶⁰ A sociedade recebia então um novo estrato social indesejado (mestiços, negros livres e escravos libertos) que, sob a luz das teorias do racismo científico e as tendências orientalistas, se apresentava como um empecilho à evolução nacional. As questões da escravidão e da abolição afetavam o âmago do conceito de identidade da elite aristocrática branca, cuja preocupação estava na futura composição “racial” do Brasil e como esta afetaria a distribuição do poder.⁶¹ Daí podemos presumir que a figuração dessa cultura popular negra na dimensão erudita e a transposição da sua música para o status de música de concerto, não tenham sido um processo sem conflitos. Segundo Squeff,

para o Brasil imperial e republicano a história de negros como uma exclusividade não poderia mesmo interessar. E se interessasse, seria numa dimensão ou numa complexidade que o Brasil da época não tinha condições de aceitar sem protestos violentos.⁶²

Em fins do século XIX, mesmo ainda havendo o predomínio da ópera e da música de câmara de origem europeia, nota-se certa impregnação do ideário nacionalista nos compositores brasileiros. Segundo Magaldi:

Melodias populares dos centros urbanos herdadas da tradição afro-brasileira passaram a ganhar tratamento privilegiado dos compositores eruditos nacionalistas e começaram a exercer grande poder de sedução sobre a elite local, atraída pela presença do “exótico” na música nativa. Apesar disso, obcecada pela idéia de modernidade e muito ciosa em preservar a auto-imagem europeia, a elite ainda se incomodava ao se ver associada à selvageria e ao primitivismo que identificavam as tradições populares brasileiras. (...) A idéia de que a musicalidade nativa diluída nos idiomas de composição europeus poderia servir como símbolo nacional só seria plenamente instituída no final dos anos 1920.⁶³

⁶⁰ SKIDMORE, 1998, p.97.

⁶¹ SKIDMORE, 1998, p.82.

⁶² SQUEFF, 2004, p. 43.

⁶³ MAGALDI, 2007, p.224-225.

Dessa forma, fica claro que, na realidade do país recém-liberto, muito dificilmente haveria lugar para o ecletismo multicolor e para a resposta progressista diante do mundo,⁶⁴ na representação simbólica da pseudo-identidade nacional nascente.

B. O Modernismo e o Nacionalismo

Segundo José Luiz Martinez, o pensamento musical brasileiro se manifestou no século XX como fases associadas a quatro principais ocorrências, apresentando identidades e alteridades distintas: a Semana de Arte Moderna, o movimento Música Viva, a carta aberta de Camargo Guarnieri e o movimento Música Nova.⁶⁵ Em tais movimentos, as questões musicais e suas representações se encontram vinculadas, em diferentes níveis, aos diferentes posicionamentos políticos, sociais e estéticos do pensamento musical brasileiro.

A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922 (ano do centenário da Independência do Brasil) como marco inicial do Modernismo, trouxe uma série de discussões e rupturas com o parnasianismo academicista reinante nas artes em fins do século XIX, o que não significa que tal ruptura tenha se dado, com mesma mais intensidade, em relação ao romantismo nacionalista precedente. O movimento modernista brasileiro surgiu como uma reação contrária ao, propondo a modernização das linguagens artísticas e a necessidade de se estabelecer uma estética de caráter essencialmente nacional. O antropofagismo, ao propor a redescoberta e a utilização do “primitivo” e do “nativo”, despidos do romantismo nacionalista, foi uma das principais ideologias desta fase. Através da apropriação de elementos culturais diversos, pretendia a criação de uma arte original, com identidade própria.

⁶⁴ SQUEFF, 2004, p.52.

⁶⁵ MARTINEZ, 2006, p.119.

As discussões sobre a definição dos aspectos de uma nacionalidade brasileira tiveram em Mário de Andrade (1893-1945) uma forte referência. Sua figura emblemática surge em um período em que a música brasileira era esteticamente influenciada pela música tradicionalista européia, refletindo seu romantismo e seu impressionismo – características fortemente combatidas pelo nacionalismo. Considerado como um dos primeiros folcloristas do Brasil, Andrade, com a convicção da necessidade de dar um caráter social à criação musical, reuniu uma grande quantidade de documentos colhidos em vários pontos do país através de importante pesquisa. Sistemáticamente catalogados, os resultados dessa pesquisa foram organizados e disponibilizados, servindo certamente de substrato musical para vários compositores e obras nacionalistas.

Defendendo uma autonomia nacional da expressão musical, o nacionalismo propunha, sincronicamente à ideologia modernista, a absorção e a utilização do material folclórico e popular como condição essencial para o estabelecimento de uma música genuinamente brasileira. Entretanto, não se pretendia o afastamento total dos cânones europeus, já que considerava-se a utilização da sua técnica como a única maneira da música brasileira afirmar-se integral e universalmente, assumindo-se como raça e cultura.⁶⁶ A universalização da música e a modernização cultural idealizada pelo nacionalismo estabeleceriam, conseqüentemente, a tradução e a ressignificação do fato folclórico e popular a partir de tais cânones europeus.

Squeff, entretanto, acredita que esse esforço de modernização cultural proposto pelo nacionalismo reflete sua própria limitação enquanto projeto modernizador, pois era projeto no qual a representação da cultura brasileira deveria ser apenas modelada à *imagem e semelhança* dos países desenvolvidos. Assim, o nacionalismo teria sido menos um processo de independência cultural e mais uma busca pela adaptação dessa cultura a tais moldes,

⁶⁶ NEVES, 1981, p.42.

traduzindo a matéria-prima cultural em uma expressão que possibilitasse seu reconhecimento no exterior. Daí, ainda segundo Squeff, “o que importava não era a expressão nacional, mas a ação dessa àquela aceita como tal nos países desenvolvidos”.⁶⁷

Em ampla perspectiva, o nacionalismo musical modernista, no paradoxo de sua constituição, se estabeleceu como ideologia estético-social que buscava sintetizar e estabilizar uma expressão musical de base popular, objetivando dominar uma linguagem que conciliasse o país em sua horizontalidade geográfica e verticalidade de classes.⁶⁸ Dessa forma, visava a criação de uma música nacionalmente identificada como brasileira, através da elevação da cultura popular e rústica (não urbana) ao âmbito da cultura erudita. Com seu caráter marcadamente centralizador e paternalista, desejava imprimir homogeneidade à cultura nacional, eliminando ou ocultando as tensões sociais existentes.

Em sua corrente subterrânea, a obsessão pela cultura popular é mais o sinal do dilaceramento e da percepção da sociedade em suas tensões sísmicas não aparentes do que um feliz arranjo de classes e raças que se acomodariam harmonicamente para sanear a falta de “caráter nacional”.⁶⁹

Através do nacionalismo, as manifestações folclóricas e populares, sua música e sua gestualidade foram transfiguradas em música de concerto, traduzidas pelo compositor e reinventadas pelo intérprete durante a *performance*. Ainda segundo Wisnik, Trata-se de um processo unilateral de representação do patrimônio cultural a partir da perspectiva européia, no qual a alteridade e a subjetividade do *outro* são metaforicamente projetadas em um jogo de espelhos confrontados, no qual o reflexo passa a ser regido pelo processo de tradução cultural. Assim, a imagem refletida, mesmo que alterada e descomprometida com a autenticidade, é legitimada pela intenção de se produzir uma identidade nacional e urbana. Essa consideração

⁶⁷ SQUEFF, 2004, p.55.

⁶⁸ WISNIK, 2004, p.148.

⁶⁹ WISNIK, 2004, p.137.

nos remete novamente ao pensamento orientalista, apresentado por Said, no qual o oriente e os orientais são considerados como “objetos” de estudo, marcados por uma alteridade constitutiva, de caráter essencialista. Assim, segundo Said:

Esse objeto de “estudo” será, como de costume, passivo, não participativo, dotado de uma subjetividade “histórica” e, acima de tudo, não ativo, não autônomo, não soberano em relação a si mesmo: o único oriente, oriental ou “sujeito” que poderia ser admitido, no limite extremo, é o ser alienado filosoficamente, isto é, diferente de si mesmo em relação a si mesmo, proposto, compreendido, definido – e representado – por outros.⁷⁰

A declaração de Said permite-nos pensar que a representação musical do negro, historicamente fixado como “objeto de estudo”, dentro de uma especificidade étnica não-evolutiva, estabeleceu uma tipologia que o traduz como um ser radicalmente diferente daquele que o representa a partir de sua mera exterioridade. Deste modo, a representação da afro-brasilidade na música e canção de câmara brasileiras, ao longo do século XX, se deu a partir da utilização exaustiva de estereótipos de musicalidade nomeados como “negros”. Esses estereótipos da afro-brasilidade podem ser facilmente reconhecidos em várias canções nacionalistas de inspiração folclórica; são imagens definidas ou quase *clichês*, tais como o uso vigoroso do ritmo, as dinâmicas intensas, as formas melódicas, além do acentuado uso percussivo do piano, como que associado aos instrumentos de percussão. Obviamente não é nosso objetivo aqui questionar o mérito musical das inúmeras obras de temática afro-brasileira de nossos compositores nacionais, mas somos levados a refletir sobre até que ponto tais obras e, mais diretamente, a canção de câmara brasileira contribuíram para a legitimação das representações da afro-brasilidade na música erudita.

De modo complementar, a temática religiosa negra, suas danças e festejos, abordados recorrentemente pela canção de câmara brasileira, nos permitem atestar a atração despertada pela mitologia afro-brasileira e o interesse pelo *exotismo* de seus cultos nos compositores

⁷⁰ SAID, 2007, p.146.

nacionais. Entretanto poderíamos questionar se as comunidades negras concretamente se identificam, assim como ao seu patrimônio cultural, em tais produtos de tradução nos quais universo mítico é ressignificado, adquirindo uma perspectiva puramente estética.

Como ilustração, citamos uma das declarações de Vasco Mariz, segundo a qual

o retrato musical do negro em nossa música clássica não é fiel: nossos compositores nos têm revelado, de preferência, apenas o aspecto *exterior* da alma negra. Teimam esses músicos em mostrar-nos um esboço selvagem, com traços por vezes boçais, num bailado sem fim. Poucos ensaios musicais temos de um negrismo depurado, mais interior, ou de um melancolismo menos pegajoso.⁷¹

Mas o que seriam a *alma negra* e o *negrismo depurado* apregoado por Mariz? Podemos dizer que trata-se de uma perspectiva orientalista e desvinculada de uma realidade social vivenciada, na qual a música, produzida por uma elite artística essencialmente branca que incorpora a temática negra, deve ser capaz de traduzir a afro-brasilidade de forma palatável à sua divulgação nessa mesma elite cultural que a produz.

É sabido que a historiografia da música, em sua linearidade discursiva, também é redigida pelos direcionamentos ideológicos da sociedade, sejam eles artísticos, sociais ou políticos, muitos dos quais discordantes ou antagônicos. O século XX no Brasil, cenário inicial do nacionalismo modernista, foi orientado pela ideologia do estabelecimento de uma identidade e de uma integração nacionais, em uma sociedade marcada por severas disparidades e pela estratificação interna.

De qualquer modo, esse processo veio a constituir uma identidade cultural brasileira, da qual faz parte uma certa compreensão da representação da *alma negra*. Nosso trabalho de pesquisa não pretende mais do que atestar como os diversos elementos da cultura afro-brasileira foram assimilados e ressignificados, de acordo com a dita ideologia nacionalista, e indicar que hoje

⁷¹ MARIZ, 1997, p.30.

podemos e devemos avaliar esse processo de modo crítico. Como vimos no capítulo anterior, a construção de uma identidade, seja ela cultural ou nacional, e sua manifestação na música, é necessariamente um processo dinâmico, que se relaciona diretamente com o pensamento da sociedade e seus sistemas de representação. Assim, acreditamos que o reconhecimento da multiplicidade e da complexidade desses elementos nos permitirá compreender a música de Marlos Nobre de modo atual e esclarecedor.

REPRESENTAÇÕES MUSICAIS DA DIVERSIDADE

A heterogeneidade cultural é uma das principais características das sociedades complexas, que podem ser vistas como produto não acabado da interação e negociação da realidade, efetivadas por grupos e mesmo indivíduos cujos interesses são, em princípio, potencialmente divergentes.

Otávio Velho

Como vimos anteriormente, no mundo moderno as culturas nacionais são elementos que constituem as identidades nacionais. Efetivamente, ao definirmos nossa nacionalidade, consideramos essa identidade como parte de nossa suposta natureza essencial, mas, na verdade, o fazemos de forma metafórica. As identidades nacionais não devem ser concebidas a partir de uma origem natural, biológica ou genética, mas sim construídas através de processos simbólicos de representação em permanente transformação, por parte dos grupos sociais que as constituem. Assim, saber o que significa ser brasileiro é o resultado do modo como a brasilidade e seus significados são representados, ao longo do tempo, pelos diferentes agentes culturais. Por essa ótica, a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos em uma realidade social heterogênea, um sistema complexo de representações culturais.⁷²

A formação de uma cultura nacional contribui para criar padrões de “alfabetização” cultural, visando indiretamente a estabelecer o ocultamento das diferenças internas da sociedade.

Segundo Hall,

Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça; uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural? Essa idéia está sujeita à dúvida, por várias razões. Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural.⁷³

⁷² HALL, 2006, p.49.

⁷³ HALL, 2006, p.59.

Desta afirmativa advêm importantes considerações que nos levam a repensar os processos históricos, tais como o fato de a maioria das nações consistirem de culturas distintas que somente foram unificadas a partir da supressão forçada e violenta das suas diferenças. É evidente que este processo subjuguou os povos dominados e sua alteridade, costumes, línguas e tradições, tentando impor uma hegemonia cultural colonizadora aglutinante. Outro importante aspecto é o fato de que tal unificação tem sido representada como a expressão da cultura de um único povo, onde as etnias constituintes teriam somente caráter fundacional, como o propalado mito brasileiro das “três raças”, onde o índio, o africano e o português se misturaram para criar uma raça nova potencialmente sem cor, celebrada na poesia e na arte de forma geral.⁷⁴

José Miguel Wisnik, em seu livro *O coro dos Contrários*, afirma que o processo cultural brasileiro, ao ser considerado historicamente como uma lenta fusão de povos diversos rumando para a afirmação da nacionalidade, se apresenta como um percurso de neutralização de conflitos, de harmonização das diferenças, como se o tempo tivesse depurado toda a diversidade. Entretanto, as tensões não seriam apenas neutralizadas (propostas e resolvidas) mas também camufladas.⁷⁵ Em verdade, ao se converter a diversidade de símbolos ou elementos étnicos em símbolos de nacionalidade, não somente se oculta as complexas situações de dominação cultural e “racial”, como também faz com que seja mais difícil denunciá-las.

A fim de melhor compreendermos e atestarmos a consideração acima, citamos, como exemplo, um trecho do livro *O Mistério do Samba*, de Hermano Vianna, no qual o autor reflete acerca da rápida elevação do samba, produto cultural de uma estrato social marginalizado, ao nível de símbolo da nacionalidade brasileira:

⁷⁴ SANSONE, 2002, p.260

⁷⁵ WISNIK, 1983, p.22.

Quando falo, talvez um tanto forçadamente, em grande mistério (da história do samba), não me refiro aos problemas que muitos pesquisadores da música popular brasileira gostam de debater: a origem etimológica da palavra samba; o local de nascimento do samba (...). Penso especificamente na transformação do samba em ritmo nacional brasileiro, em elemento central para a definição da identidade brasileira, da “brasilidade”. (...) Num primeiro momento, o samba teria sido enclausurado nos morros cariocas e nas “camadas populares”. Num segundo momento, os sambistas, conquistando o carnaval, as rádios passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade, mantendo relações intensas com a maior parte dos segmentos sociais e formando a nova imagem do país “para estrangeiro ver”. Aí está o grande mistério da história do samba: nenhum autor tenta explicar como se deu essa passagem (o que a maioria faz é apenas constatá-la), de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial.⁷⁶

A compreensão dessa declaração será facultada à medida que a contextualizarmos historicamente, lembrando que, no início do século XX, momento da “origem” do samba urbano, o Brasil apresentava uma não desejada estratificação social, com um grande contingente de negros, mestiços e escravos libertos inseridos forçadamente na sociedade. Naquele momento, o samba se apresentava potencialmente como o elemento que tornaria “invisíveis” as graves discrepâncias daquela sociedade.

Podemos considerar que, ainda hoje, nos vemos circunscritos a um processo de formulação e manipulação de valores de uma coletividade que se pensa ou é pensada como uma entidade homogênea; na verdade, o que aprendemos é que essa unidade é atravessada por uma complexa diversidade. Assim, ao pensarmos na afro-brasilidade representada na chamada música erudita brasileira, inicialmente nos reportamos às pertinentes questões elencadas por José Luiz Martinez:

⁷⁶ VIANNA, 1995, p.28-29.

Numa obra musical, o que a identifica como brasileira? Há projetos musicais brasileiros? Quais são os diferentes projetos musicais estéticos previstos para representar musicalmente o Brasil? Em que medida uma obra musical absoluta, composta por um (a) brasileiro (a), pode ser identificada como representando esta cultura? Há um modo, ou modos particulares de cognição para as músicas brasileiras?⁷⁷

Vislumbraremos as respostas a estas questões ao focalizarmos a música brasileira enquanto resultado de um complexo processo social, que envolve não somente as diferentes linguagens musicais, mas, essencialmente, as interseções da cultura e sua história. A partir dessa consideração, ampliamos a segunda questão apresentada por Martinez, como mote de nossa reflexão: como um projeto musical nacional, uniformizador, pode representar a diversidade?

O nacionalismo modernista brasileiro do início do século XX constituiu-se como um ideário artístico que, buscando a renovação técnica e estética referenciadas na vanguarda européia e aliado à ideologia nacionalista, procurou estabelecer uma linguagem artística essencialmente brasileira, a partir da utilização do folclore e da cultura popular.⁷⁸ Mário de Andrade apregoava a necessidade da aproximação do folclórico e do popular com o erudito, por considerar que na criação da música erudita brasileira incidia o problema do distanciamento social:

Encarados sob o ponto de vista do distanciamento social, como eu dizia, os nossos compositores maiores da atualidade, todos se afirmam resolutamente socializantes na sua atitude criadora. Carece verificar, com maior certeza de visão, que o fato dos artistas eruditos darem a suas obras caracteres mais populares, maior delícia melódica, mais dinamização rítmica, maior parença com os cantos tradicionais do povo, não é apenas uma questão de nacionalismo. É também e mais efetivamente uma tendência para diminuir anti-capitalistamente, a distância social hoje tão absurdamente exagerada, entre a arte erudita e as massas populares.⁷⁹

⁷⁷ MARTINEZ, 2006, p.114.

⁷⁸ NEVES, 1981, p. 37-45.

⁷⁹ ANDRADE, 1963, p. 364.

O projeto nacionalista propunha que as composições eruditas tivessem referências nas fontes populares, estilizando seus temas, imitando suas formas e, essencialmente, incorporando sua técnica. Em sua fase inicial, a preocupação nacionalista, voltada para o folclore, será tomada como norma. Dessa forma, caberia ao compositor colaborar para a determinação e a normalização dos caracteres étnicos permanentes da música brasileira, através de seu estudo e emprego sistemático, contribuindo assim para o processo de afirmação da nacionalidade. Mas a passagem do erudito ao popular e vice-versa continuará apresentando problemas, tais como o perigo do exotismo, quando resulta simplesmente em efeitos pitorescos, e o perigo da banalidade, gerada pelo tratamento erudito dado ao material folclórico.⁸⁰

Partindo dessa aproximação, teríamos assim dois pólos criativos - as elites culturais e o povo - entre os quais ocorreriam trocas e ressignificações de códigos culturais diferentes, que promoveriam uma maior fertilidade cultural.⁸¹ Segundo Neves, o material de base (folclore e cultura popular) se prestaria a interessantes manipulações por parte do compositor, todavia apresentava-se o problema da maneira de tratá-lo.⁸²

Os códigos culturais e seus signos estão sempre inseridos em processos e contextos sócio-históricos específicos, nos quais se dão sua produção, transmissão e percepção. Este lugar de pertencimento permite a construção de sentidos para um fenômeno cultural e a afirmação de sua identidade. A diferença - o oposto da identidade - é construída a partir da confrontação

⁸⁰ WISNIK, 2004, p.143.

⁸¹ Neste contexto, a palavra “povo”, que compõe a nova terminologia, designava ora uma parcela da população, nem sempre claramente delimitada, ora um grupo étnico ou comunidade nacional. TRAVASSOS, 1997, p.11.

⁸² “Sobre este assunto, Mário de Andrade não deixou muitos escritos (...). Mas em alguns textos de caráter mais geral, ele lançou idéias sobre o trabalho composicional, o que nos permite estabelecer como o grande teórico compreendia a composição nacionalista. A primeira observação se refere à necessidade de bem compreender a passagem do tema popular para uma “ordem artística nova”, desde que seja transportado de seu local de origem para o ambiente de concertos, antes mesmo de se pensar na “ambientação” deste material de base. Isto quer dizer que não basta transportar para um ambiente erudito as canções e danças populares, tirando-lhes sua significação primeira. Passando para esta nova “ordem artística”, assumindo nova função, a música folclórica deverá ser trabalhada de modo a justificar sua inclusão neste novo plano de vivência musical. Este trabalho de representar com integridade e eficiência a manifestação artística popular não é dos mais fáceis”. NEVES, 1981, p.46.

dos códigos culturais, onde a oposição binária definidora entre “nós” e os “outros” é reforçada por dicotomias estabelecidas a partir de relações assimétricas de poder, tais como civilizado/primitivo, cultura/natureza, ciência/magia, escrita/oralidade, lógico/pré-lógico, urbano/rural, ocidental/não-ocidental, modernidade/tradição, familiar/exótico e assim por diante.⁸³ Assim, a utilização do folclore e da música popular pelo nacionalismo (com a intenção de elevá-los à condição de arte superior dentro de uma nova ordem artística, segundo Mário de Andrade)⁸⁴ nos permite compreender como aquela música contribuiu (e contribui) para a construção, representação e negociação da diferença e da alteridade, na cultura em geral, e na música, em particular.

Entretanto, o nacionalismo musical, ao propor a assimilação de códigos populares a códigos eruditos pelas artes cultas, deparou-se com dificuldades de representação daqueles códigos, ou seja, a inadequação, interna à obra, de um outro código. A estilização, em sua impotência para significar, geraria não somente a defasagem dos códigos no nível lingüístico, mas indicaria a incapacidade do homem culto de integrar a cultura popular, evidenciando retoricamente uma defasagem ideológica.⁸⁵ Nas palavras de Luiz Tatit,

essa assimilação é avaliada, na maioria das vezes, como um caso de *enriquecimento* cultural, no sentido de inclusão de valores considerados positivos, embora esteja longe de representar uma desobstrução plena das fronteiras raciais sócio-econômicas ou mesmo dos limites que separam arte popular e arte de elite.⁸⁶

Como conseqüência, grande parte da produção daquela época permaneceu nos limites delineados pelo folclore, sem ultrapassar a fronteira dos “empréstimos”, nos quais a utilização da música folclórica em obras eruditas não seria mais do que a adaptação de melodias populares, sua harmonização e arranjos em uma forma clássica, que oscilaria entre o

⁸³ CAMBRIA, 2008, p.2.

⁸⁴ ANDRADE, 1963. p.174; 340.

⁸⁵ WISNIK, 1983, p.27.

⁸⁶ TATIT, 2001, p.223.

primitivismo e o exótico.⁸⁷ Essa seria uma das formas mais criticadas de utilização da música folclórica em obras eruditas, como um tipo simplista de metalinguagem musical e de convencionalização dos léxicos musicais, despreocupadas com a autenticidade, que visariam somente à absorção do popular na linguagem musical europeia.

O compositor Marlos Nobre considera que a estética nacionalista brasileira equivocou-se ao tratar os temas folclóricos à maneira clássica, algo como “vestir tais temas com formas tradicionais” europeias. Esse fato lhe parecia o maior fracasso dessa orientação. Todavia, segundo ele, o “nacional” com livre utilização do popular e folclórico, sem estar atado às estéticas neo-clássicas, seria o verdadeiro caminho para a identidade nacional da música brasileira.⁸⁸

De forma concorde, Martinez declara que,

O pensamento do nacionalismo musical sustentava que o compositor brasileiro deveria ser capaz de compor seus temas de inspiração popular e não deveria recorrer ao folclore diretamente. (...) A adaptação de um tema folclórico, ou mesmo sua invenção numa obra de concerto, será constituída semioticamente de paráfrases, citações ou alegorias musicais, as quais necessariamente geram significados pelo conflito com o sistema musical e o *Umwelt* cultural da música clássica europeia. Isto resultará sempre numa transformação metalingüística, cujos interpretantes jamais podem remeter a significações semelhantes aos da música brasileira verdadeiramente popular.⁸⁹

Daí decorre que o fenômeno folclórico ou popular passa a ser traduzido e ressignificado a partir de uma visão cosmopolita, fundamentalmente urbana, de seus compositores.⁹⁰ A subjetividade moderna, por um lado, define-se por uma nova relação com as coisas, pela qual o tal fenômeno torna-se objeto manipulável ou dissolve-se nessa mesma subjetividade; por

⁸⁷ SEKEFF, 2004, p.7.

⁸⁸ NOBRE, 2010, entrevista concedida.

⁸⁹ MARTINEZ, 2006, p.120. O termo *Umwelt* (meio ambiente) é aqui compreendido como ambiente semiótico.

⁹⁰ SQUEFF, 2004, p.55.

outro lado, é ela que identifica naquele fenômeno traços de um pensamento musical e pitoresco, autêntico e desejável. Dessa forma, o processo de ressignificação de um elemento qualquer implica sempre num grau de incompreensão ou equívoco acerca da sua essencialidade cultural, no sentido de distanciamento ou mesmo recusa de seu potencial significativo e das relações reais daquele sujeito.

Podemos então considerar que a representação musical da afro-brasilidade adquire geralmente um caráter impressionista, na qual seus elementos são definidos, não através de uma pesquisa cuidadosa, que ainda é rara, mas por uma associação superficial, por semelhança ou por observação. Assim, segundo Sansone, “parecer africano” ou “soar como africano” é, na verdade, o que torna “algo africano”, substrato historicamente decisivo na mercantilização cultural da afro-brasilidade.⁹¹

A manipulação de elementos étnicos, folclóricos ou populares pelo criador de arte, legitimada pelo nacionalismo modernista sob a legenda metafórica de “antropofagia”, nos remete a considerações sobre o processo de apropriação do bem ou do patrimônio cultural. Adotamos o entendimento de patrimônio cultural, apresentado por Mariza Veloso, como um campo de lutas a que diversos atores comparecem construindo um discurso que seleciona, apropria-se de práticas e objetos e as expropria.⁹² Por essa perspectiva, vemos que sua construção elabora-se a partir de inter-relações das redes simbólicas e identitárias daqueles atores, que são constantemente assimiladas e reconfiguradas.

O patrimônio cultural, como resultante de relações sociais definidas, historicamente situadas, corporifica-se em manifestações concretas, sejam elas materiais ou imateriais, e expressa valores coletivos. Entretanto, não se pode afirmar que o compartilhamento desse patrimônio ocorra de modo homogêneo dentro de uma mesma coletividade. A distinção e a decorrente

⁹¹ SANSONE, 2002, p.250-267.

⁹² VELOSO, 2006, p.438-452.

compreensão do patrimônio se dão a partir das particularidades e especificidades de determinada comunidade, como suas história, religiosidade e constituição social.⁹³

O nacionalismo modernista, ao propor a utilização musical do folclore e da cultura popular como instrumento de consolidação da nação brasileira, estabeleceu subliminarmente a abstração da idéia de patrimônio cultural das comunidades, decorrendo daí a percepção atomizada e estática dos indivíduos, apartando-os de sua consciência coletiva. Segundo Veloso,

o importante a destacar é a intrínseca relação existente entre patrimônio cultural e experiência coletiva, ou seja, os saberes e fazeres tradicionais e genuínos são conhecimentos compartilhados que fazem parte do repertório cultural de um determinado grupo. Em outras palavras, é fundamental que se vincule, sempre, a pulsação do patrimônio cultural à dinâmica da experiência coletiva.⁹⁴

Dessa forma, as manifestações do patrimônio cultural, suas celebrações, ritos e especialmente o seu conjunto de saberes, produzidos e reiterados pela coletividade, efetivam e fortalecem os sentimentos de pertencimento dos indivíduos àquele grupo. A valoração desses saberes e suas manifestações tem o seu repertório simbólico e valor atribuídos e compartilhados pela coletividade em função de determinados critérios, como suas relações sociais internas e sua história. Então, reforçar o valor do patrimônio cultural de um grupo o eleva à condição de referência unificadora daquele grupo.

Mas o que acontece a este mesmo grupo (ou sociedade) quando seu patrimônio cultural, material ou imaterial, é apropriado antropofagicamente e ressignificado por uma outra coletividade ou outros agentes sociais? Como, historicamente, a música erudita legitima essa expropriação em prol do estabelecimento do conceito de nacionalidade brasileira? Talvez a

⁹³ Em um país de vastas dimensões, como o Brasil, o patrimônio cultural nacional é constituído por vários patrimônios regionais, que podem não ser compartilhados igualmente em todo o país.

⁹⁴ VELOSO, 2006, p. 440.

perspectiva que nos permita responder a estas indagações seja o fato de que focaliza-se somente o produto cultural final (música ou dança) ou as manifestações desse patrimônio (como sua religiosidade e festejos coletivos). Melhor dizendo, desconsidera-se a existência de um universo simbólico intrínseco àquela ocorrência cultural, que valida a sua existência, assim como as significações que tais manifestações têm para a comunidade ou grupo produtor. A comunidade, muitas vezes, aparece como uma realidade abstrata, neutra, cuja dinâmica singular seria desconhecida ou não levada em conta na discussão.⁹⁵

Outra consideração a fazer é que, ao se articular fenômenos culturais classificados como pertencentes ou não a uma determinada coletividade, este processo de identificação já se configura como um princípio de inclusão ou exclusão, estabelecendo assim, relações assimétricas de poder e representação entre o *eu* e o *outro*.

A antropofagia cultural, ideologia inaugurada no Brasil por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropofágico*, no início do século XX, foi uma reação ao espírito eurocêntrico estabelecido nas representações da arte nacional, em um processo de descolonização nacional. Através de um diálogo mais paritário com a cultura européia, a devoração crítica proposta pela antropofagia *oswaldiana* visava superar os limites regionais, através da internacionalização da poesia e cultura brasileiras. A relação binária estabelecida entre o Brasil e outras culturas basicamente se restringia à Europa.

Ao se dissociar o conceito de “exterior” da idéia do que é “próprio do estrangeiro”, incorporando-o a elementos que representavam o exótico para a cultura branca brasileira, como os índios e negros, a antropofagia oswaldiana amplia essa relação entre exterior/interior. Segundo Eneida Maria de Souza,

⁹⁵ VELOSO, 2006, p.448-449.

Nesse sentido, a antropofagia oswaldiana desloca e embaralha os pólos tradicionalmente conhecidos como externos e internos, na busca de uma identidade que não se circunscreve à essência do nativo, mas à necessidade de criá-la, sem a imitação do modo estrangeiro.⁹⁶

Desse modo, o estabelecimento da identidade nacional, antropofagicamente, resultaria da tensão e do encontro de discursos interculturais que promoveriam, de forma simultânea, a identificação e dissolução do *eu*, a partir da devoração e transformação do *outro*. Nesta dialética, o *outro*, em termos de formação cultural, corresponderia ao estrangeiro, ao ocidente, à modernização, à atualidade européia e, interessantemente, também às culturas negra e indígena. Assim, o paradoxo de que a construção de uma identidade nacional adviria da interiorização do exterior, nos permite também perceber que a técnica e os modelos estrangeiros, já introjetados, seriam o instrumental para a tradução, ressignificação e universalização do patrimônio cultural das culturas tradicionais.

Tal paradoxo antropofágico configura-se como a estreita associação entre devoração-destruição e construção-criação, cuja dicotomia não se refere unicamente ao processo de produção de uma obra, mas também à relação que o artista estabelece com a sociedade. Isso significa que o artista, ao apropriar-se do patrimônio cultural e traduzi-lo, deve considerar que esse patrimônio é uma trama complexa que uma coletividade tece a partir de sua história, sua memória e seu cotidiano. Reificar tal coletividade significa destituí-la de seu *lugar de fala* em suas próprias manifestações culturais, ou seja, torná-la invisível ou um fetiche em sua própria representação.

Marlos Nobre, referindo-se ao binômio construção-criação da antropofagia *oswaldiana*, declarou que o contato com os escritos de Mário de Andrade e a compreensão do ideal do inconsciente nacional, ou seja, o nacionalismo representado na produção artística de forma

⁹⁶ SOUZA, 2002, p.56.

espontânea, sem recorrências artificiais ao folclórico e popular, foram fundamentais em termos de formação estética. Segundo ele,

a antropofagia é um elemento fundamental de todas as Artes criadas no Brasil. É uma idéia maravilhosa, defendida por Oswald de Andrade e logo incorporada por Mário de Andrade. O Brasil engole tudo, "mastiga" e depois digere a arte de fora, todos os elementos trazidos pelo estrangeiro, os quais aqui chegando, são assimilados, "comidos" pelo espírito brasileiro que recria então, em outra dimensão, sua própria arte. (...) Eu pessoalmente me alimentei a vida toda, espiritualmente e musicalmente de todas as influências que pude ter, desde o clássico, o romântico, o moderno, o contemporâneo, o folclórico e o popular, e me considero um "esponja" que assimilou tudo isso e por um processo "antropofágico" as digeriu e depois as recriou em uma linguagem musical que é minha, pessoal e intransferível.⁹⁷

Tendo absorvido as manifestações culturais do Nordeste, assim como as influências de Villa-Lobos e de Ernesto Nazareth, assim como do vocabulário da música contemporânea, o compositor Marlos Nobre expressa ampla liberdade de criação em sua obra. Nesta perspectiva, a antropofagia é vista por ele como a possibilidade de absorção da diversidade e constitui-se como substrato para a composição de um idioma artístico autêntico. Desse modo, o produto artístico traria sinteticamente em si toda a diversidade dos *formantes* da sociedade brasileira, tornando desnecessária, portanto, qualquer classificação ou rotulação.

Partindo destas diferentes perspectivas, podemos apreender o paradoxo antropofágico, que abrange ou contém muitos elementos ou aspectos diversos, como diferentes formas de inter-relação que permitem múltiplas interpretações. Assim, podemos perceber que a representação da diversidade cultural, como busca e valorização da diferença, situa-se no plano onde os discursos ideológicos e musicais estabelecem confrontações criativas, tendo em vista a legitimação identitária ou a refutação de preceitos ou preconceitos.

⁹⁷ NOBRE, 2010, entrevista concedida.

O MITO, A INTERPRETAÇÃO E A PERFORMANCE

O sagrado se instaura graças ao poder do invisível e é ao invisível que a linguagem religiosa se refere em seu discurso.

Rubem Alves

Como dissemos anteriormente, a historiografia da diáspora africana estabeleceu-se não somente como a deportação e dispersão de africanos, decorrente do tráfico de escravos pelo mundo, mas principalmente como a dimensão da construção de novas culturas negras que expressam a diversidade de suas identidades e saberes. O Brasil, em sua fase escravista, presenciou o contato entre as religiões daqueles diferentes povos africanos, fato que resultou na troca e assimilação de diferentes elementos entre culturas distintas. Assim se sobrepuseram e se fundiram divindades, ritos e cultos de origem distintas, decorrendo daí a criação de novos idiomas rituais. A partir desse amálgama surgiram as religiões afro-brasileiras, tais como Babaçue, Batuque, Cabula, Candomblé, Quimbanda, Umbanda, Tambor-de-Mina e Xangô, das quais o Candomblé, de origem iorubá, é uma das mais difundidas em todo o país, tendo assimilado ao panteão de seus deuses – os orixás – divindades de várias outras culturas africanas.

Essa religiosidade afro-brasileira e suas deidades estão fortemente presentes na obra *Beiramar*, de Marlos Nobre. Acerca das motivações recebidas para a composição desta obra, Nobre afirma que:

A minha motivação para realizá-la foi a atração que sempre exerceu sobre mim a música negra, as crenças e cantos negros da Bahia. Eu nunca "pesquisei" folclore; eu sempre me imbuí, me integrei no folclore, seja o nordestino ou o derivado dos negros. A Bahia, para mim, é a *meca* desta tradição e *Beiramar* saiu desta minha atração. Inclusive a letra, eu a escrevi ouvindo cantos negros da Bahia e os organizei em um texto coerente para escrever a música. Os três números da peça se baseiam, portanto, nas divindades negras de Iemanjá e Ogum de Lê, e na atração profunda do brasileiro pelo mar e pelas entidades de origem africanas que o habitam magicamente. Portanto minha peça *Beiramar* é uma espécie de música mágica, uma interpretação pessoal dos ritos, das crenças, dos cantos da Bahia, processados através de minha própria concepção criadora.⁹⁸

Na ritualidade negra nos é possível observar a persistência de um vasto repertório lingüístico, musical e gestual oriundo de diferentes comunidades étnicas; trata-se da manifestação de certos valores, da permanência de saberes tradicionais e de sistemas de organização social próprios das práticas sociais dessas coletividades. Desse modo, os ritos afro-brasileiros, figuram certamente como pontos de resistência das culturas africanas à prevalência das culturas européias.

O desenvolvimento histórico das religiões afro-brasileiras foi marcado, dentre outros fatores, pela necessidade que teve a grande coletividade negra de re-elaborar sua identidade social e religiosa, sob as adversidades tanto da escravidão como da situação social estabelecida após sua abolição. A partir desse fato, podemos compreender a importância social das irmandades e dos terreiros como pontos de unificação identitária em um contexto no qual, pela imposição do sistema escravagista, várias populações africanas diferentes ou mesmo conflituosas, foram justapostas e configuradas como um estrato social unificado. A história das religiões afro-brasileiras inclui, fundamentalmente, o contexto das relações sociais, políticas e econômicas estabelecidas entre negros, índios e brancos.

⁹⁸ NOBRE, 2010, entrevista concedida.

Segundo Reginaldo Prandi, as religiões afro-brasileiras mais antigas teriam sido formadas no século XIX, momento em que o catolicismo seria a única religião tolerada no Brasil e a fonte básica de legitimação social. Assim, aos negros, fossem escravos ou libertos, era indispensável serem católicos e seus ritos se fizeram sincréticos, estabelecendo paralelismos entre o panteão de divindades das diversas etnias negras e os santos católicos, adotando o calendário de festas católicas e valorizando a frequência de seus ritos e sacramentos.⁹⁹

Acerca deste processo de sincretismo, que culminou na absorção recíproca de elementos das duas esferas religiosas, a negra e a branca, Prandi afirma que,

Ao longo de processo de mudanças mais geral que orientou a constituição brasileira da religião dos deuses africanos, o culto aos orixás primeiro misturou-se ao culto dos santos católicos, para ser brasileiro, forjando-se o sincretismo; depois apagou elementos negros para ser universal e se inserir na sociedade geral, gestando-se a umbanda; finalmente retomou origens negras para transformar também o candomblé em religião para todos.¹⁰⁰

A religiosidade afro-brasileira é essencialmente mítica. Isso significa que sua compreensão não se dá, primordialmente, na dimensão da racionalidade científica ou teológica, mas sim na capacidade de interpretação de suas representações sgnicas. O mito pertence a um registro mágico, no qual o divino é presentificado através de seus signos, reiterado por seus rituais e vivificado pela música. Mas o que é o mito?

Segundo Abbagnano, pode-se atribuir ao termo “mito” diferentes significações. Ele pode ser compreendido como uma forma atenuada de intelectualidade. Sob esta perspectiva, o mito apresenta-se como verdade à qual é atribuída uma validade moral ou religiosa, capaz de determinar a conduta do homem em relação aos outros homens ou em relação à divindade.

Pode-se também atribuir ao mito a significação de uma forma autônoma de pensamento ou de vida, tendo validade e função situadas num plano diferente do intelecto. Isento de

⁹⁹ PRANDI, 2004, p.225. Um exemplo claro disso é o fechamento dos terreiros durante a quaresma.

¹⁰⁰ PRANDI, 2003, p.27.

subordinação ao conhecimento racional, o mito estaria mais ligado aos afetos que às regras lógicas conscientes. Configurado como um conjunto de práticas e regras precisas que orientam o pensamento e a ação do homem dentro de um grupo ou sociedade, o mito não se classifica como simples narrativa explicativa ou uma forma de conhecimento de derivação artística ou histórica.¹⁰¹

A concepção de Mircea Eliade é que o mito conta uma história sagrada, relatando acontecimentos ocorridos no tempo primordial, o *tempo fabuloso do princípio*, onde *tudo-o-que-é* teve sua origem.¹⁰² Esse tempo primevo foi efetivado pela presença ativa e criadora das potências divinas e, dessa forma, o mito ensina ao homem as histórias primordiais que o constituíram e tudo o que se relaciona com sua existência. O mito diz respeito a um passado distante, atemporal, mas o seu valor reside em se apresentar como uma estrutura permanente, que põe em relação viva e significativa o passado, o presente e o futuro.

Desconsiderando-se os conceitos equivocados e pejorativos, tais como os que o classificam como “fábula” e “crença sem fundamento objetivo ou científico”, o mito se mostra como uma realidade cultural complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares,¹⁰³ sendo visto como elemento mantenedor e estruturador de sociedades ou grupos. A prática de vida estruturada pelas narrativas míticas (*práxis mítica*) tem o mito como elemento vivo, fazendo parte do que os gregos nomeavam *phýsis*, realidade emergente e viva, com a qual o homem interage através de uma rede sýgnica;¹⁰⁴ os mitos constituem paradigmas para a conduta humana e, assim, atribuem significação e valor à existência. O conhecimento e o compartilhamento desse abrangente sistema de signos fazem com que os membros de uma sociedade possam interpretar sua realidade e suas inter-relações,

¹⁰¹ ABBAGNANO, 1962, p.644-646.

¹⁰² ELIADE, 1972, p.11.

¹⁰³ ELIADE, 1972, p.11.

¹⁰⁴ O termo grego *phýsis* significa “natureza” e também “ordem natural”. Ampliando-se o seu significado, refere-se também a toda a realidade que se encontra em movimento e transformação, remetendo à origem de todas as coisas. MARQUES, 1994, p.23.

estabelecer novos paradigmas e buscar respostas para as questões vitais que dão sentido à sua existência. Funcionalmente, as narrativas míticas ligam-se à tradição, à continuidade da cultura e à atitude humana em relação ao passado, mas sempre em vista de um agir e de um fazer prementes, que exigem investimento afetivo e significação presentes. Nesse sentido, o mito não se limita ao mundo ou pensamento de sociedades tradicionais, sendo, antes, indispensável a todas as culturas.

Entendida não apenas a partir de seus elementos estéticos, mas como uma forma de comunicação, a música da ritualidade afro-brasileira, assim como outras modalidades de linguagem, possui seu próprio sistema de códigos. Segundo o antropólogo Tiago de Oliveira Pinto, a música seria a manifestação de crenças, de identidades, sendo universal quanto a sua existência e sua importância dentro de toda e qualquer sociedade. Sua singularidade e, ao mesmo tempo, difícil tradução, são percebidas mesmo quando recuperadas fora do contexto social ou cultural no qual foi produzida.¹⁰⁵

A ritualidade musical afro-brasileira tem no canto, no ritmo e na corporeidade, os elementos dinamizadores da atuação mítica que, operando na interface das dimensões sagrada e humana, permitem ao mito se presentificar pela sua manifestação. Dessa forma, essa música ritual faz com que o homem, em sua materialidade, possa se comunicar com a dimensão mítica, transcendendo o limite da racionalidade e da dicotomia natureza-cultura, subsídio fundamental da cultura ocidental. Entendida como um signo que deve ser compartilhado, reproduzido e transmitido comumente por determinada coletividade, a música ritual não deve ser considerada somente como evento acústico, mas como elemento dinâmico e intencional na viabilização do mito. Mas ao refletirmos sobre o que permitiria à música promover a comunicação com o mito, em sua atemporalidade, somos levados considerar que a transmutação para a dimensão do sagrado se dá na medida em que a música promove a

¹⁰⁵ PINTO, 2001, p.223.

transcendência da dimensão humana e a revitalização dos constructos sagrados compartilhados por tais coletividades. Essa comunicação está profundamente ligada ao compartilhamento de saberes ou informações entre os indivíduos, através do ritual, momento em que um sistema simbólico é estabelecido, compartilhado e compreendido. Assim, a música ritual se insere na interface dessa dimensão simbólica e essa comunicação ocorre na medida em que reconhecemos e interpretamos o repertório simbólico musical como parte integrante do mito vivido.

Os indivíduos, compartilhando vivências e trocando objetos, constroem relações de valoração e atribuição de significados que permitem a comunicação dos mitos e sua atualização, idéia igualmente aplicável à música ritual e às suas estruturas musicais. As estruturas musicais são traduzíveis socialmente em dois sentidos: elas existem através de uma construção social e somente adquirem sentido através de uma interpretação social.¹⁰⁶ Isso quer dizer que os repertórios simbólicos somente existem e se deixam interpretar em suas dimensões coletivas próprias, ou seja, quando deslocados de seu ambiente de produção, eles sofrem seu esvaziamento ou diferentes significações.

A apropriação desses elementos musicais para além dos contextos nos quais foram produzidos, levanta inevitavelmente o problema da amplitude de sua ressignificação e a avaliação das novas ênfases e das novas valorizações recebidas.

A canção de câmara brasileira tomou a ritualidade afro-brasileira como referência para várias obras, como *Xangô*, de Villa-Lobos, *Abaluaê*, de Waldemar Henrique, *Águas de Oxalá*, de Eunice Katunda, *A Sereia do Mar*, de Babi de Oliveira e *Beiramar*, de Marlos Nobre, dentre várias outras de seu vasto repertório. Interessa-nos o fato de que, ao representarmos a

¹⁰⁶ FELD, 2005, p.77. Segundo Feld, a comunicação não seria nem a idéia nem a ação, mas o processo de intersecção em que objetos e eventos, através do trabalho dos atores sociais, se tornam significativos ou não.

religiosidade afro-brasileira em um texto musical erudito,¹⁰⁷ organizado a partir de um sistema de notação ocidental que contempla suas próprias hierarquias de valores musicais – alturas e durações – devemos empreender uma reflexão sobre em que nível de eficácia a interpretação desse texto musical consegue expressar aquele universo simbólico e sua historicidade imanente.

Mas o que devemos entender por interpretação? Segundo Nattiez, o conceito de interpretação não é por si esclarecedor e apresenta uma interessante duplicidade: pode ser compreendido como realização sonora e viva de uma partitura, mas também como o ato de compreensão dos elementos intrínsecos à obra. Em um sentido fundamental, *interpretar* seria dar vida às redes de significações múltiplas presentes em uma obra.¹⁰⁸

O texto musical, ponto central da problemática da interpretação, é um elemento a ser desvendado e, ao mesmo tempo, princípio de sua resolução, que permitirá alcançar sua objetividade e legitimação.¹⁰⁹ Embora o texto musical apresente os elementos essenciais à conversão do símbolo gráfico ao universo sonoro, ele não se constitui como inequivocamente legível e completo sem sua análise e interpretação por um mediador. O intérprete, então, se apresenta como esse mediador ativo, entre o signo do texto musical e sua representação enquanto obra. Desse modo, ao se buscar conhecer o que está em um texto musical, uma nova questão se apresenta: a interpretação consistiria na atribuição de novo sentido ou, antes, na busca de um sentido implícito à obra, fiel “reevocação” da vontade do compositor? Ou, ao contrário, uma livre “tradução”, entregue à subjetividade de cada executante? A importância da compreensão dessa questão é percebida na medida em que consideramos que a música atua como parte de uma rede de significantes sociais, capaz de gerar estruturas que ultrapassam os aspectos unicamente sonoros. Assim, o *fazer musical* pode ser visto como um comportamento

¹⁰⁷ A palavra “texto” é aqui utilizada no seu sentido semiológico: um conjunto de signos que podem ser simbólicos, icônicos ou mesmo indiciais.

¹⁰⁸ NATTIEZ, 2005, p.143.

¹⁰⁹ CARVALHO, 2005, p.211.

aprendido que possibilita novos modos de comunicação, sempre na inter-relação entre o intérprete e determinado grupo.¹¹⁰

Nesse sentido, e de acordo com nossa visão inicial com relação à música como fato de cultura, podemos entender que a *performance* não seria apenas um gesto de decodificação e transformação de signos musicais em ondas acústicas, mas essencialmente um ato de interpretação. Como decorrência, as significações de uma obra nunca serão lidas e traduzidas pelo intérprete de imediato, devendo ser repensadas e reconstruídas por ele.¹¹¹

Primordialmente é preciso considerar que a maneira de conceber a interpretação está inseparavelmente ligada a alguma concepção de arte e, de modo mais profundo, a algum tipo de linguagem.¹¹² A interpretação seria, simultaneamente, uma forma de fruição e de decodificação dos signos do texto musical - a partitura -, por um lado, e uma atividade de estruturação de sua mensagem, por outro. Segundo Wisnik, em um texto musical

nunca deixa de haver *código e mensagem*. Mas há momentos drásticos em que a intenção do intérprete é identificar a mensagem com o código, e outros em que é subordinar o código às inúmeras variantes da sua experiência pessoal, desfigurá-lo sob a marca de sua interpretação.¹¹³

Acerca da idealidade do equilíbrio entre a subjetividade do intérprete e a obra, segundo Sandra Neves Abdo,

A personalidade do executante, longe de ser um dado negativo, uma “lente deformante”, é um adequado *canal de diálogo*, que, quando convenientemente explorado, revela-se extremamente positivo e profícuo. Naturalmente, o intérprete pode falhar e deixar que suas reações e pontos de vista assumam foros de parâmetro interpretativo, sobrepondo-se à obra. Mas, nesse caso, a bem se ver, nem mesmo se trata de “interpretação”, pois o que ocorre é a própria falência desse ato como tal. A menos que se trate de um outro tipo de atividade, intencionalmente “superinterpretativa”, como a “releitura”, o “arranjo”, por exemplo, cujo estatuto é diverso da interpretação.¹¹⁴

¹¹⁰ PINTO, 2001, p.224.

¹¹¹ NATTIEZ, 2005, p.144.

¹¹² WISNIK, 1983, p.108.

¹¹³ WISNIK, 1983, p.108.

¹¹⁴ ABDO, 2000, p.20.

Podemos então considerar que o intérprete e a obra se apresentam como os dois pólos fundamentais da relação interpretativa, unidos por um vínculo essencialmente dialógico, estabelecido na e pela *performance*. Mas seria a *performance* essencialmente a reprodução de um texto, algo subalterno ao elemento que a ocasiona? Ao buscarmos uma resposta para esta interrogação, nos deparamos com questões que requerem uma discussão mais ampla, como a autonomia do texto musical, autenticidade e autoria, questões estas que poderão ser tratadas em trabalhos posteriores.

O paradigma contemporâneo dos estudos da *performance* tem sua ênfase no grau em que o sentido do texto musical é construído por meio do próprio ato da *performance*, através da negociação entre o intérprete e o público.¹¹⁵ Sobre esta relação binária, fazemos uma correlação com a hierarquização teórica da *performance teatral*, segundo Renato Chen, que se aplica perfeitamente à musical. Segundo ele, teríamos dois *tópoi*:¹¹⁶ um primeiro, emissor, no qual se dá a gênese do ato artístico e se situa o *performer*; um segundo *tópos* é aquele no qual se situa o receptor (fig.1).

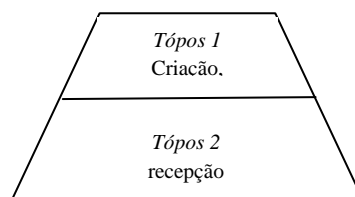


Fig.1. a relação binária

¹¹⁵ COOK, 2006, 11.

¹¹⁶ *Tópos* é um termo grego que significa “lugar”, “localidade”.

Desse modelo inicial, segundo Cohen, podemos partir para dois modelos globalizantes que se diferenciam justamente pelo modo como é tratada a separação dos dois *tópoi* (emissor-receptor), denominados *modelo estético* e *modelo mítico*.

O que diferencia a relação estética da relação mítica é que, na primeira, existe um distanciamento psicológico em relação ao objeto – eu não entro na obra, eu não faço parte dela; eu sou observador, tenho um contato de fruição com a obra (através da emissão e recepção), mas estou separado dela. Fica claro para mim, enquanto espectador, que eu tenho um distanciamento crítico com relação ao objeto. É interessante notar que esta postura estética em relação à obra também se aplica ao *performer*, quando ocorre tal distanciamento.

Na relação mítica, este distanciamento não é claro – eu entro na obra, eu faço parte dela – isto sendo válido tanto para o espectador, que fica na situação de participante do rito e não mero assistente, quanto para o atuante, que “vive” o papel e não “representa”. Podemos dizer que na relação estética existe uma representação do real e na relação mítica uma vivência do real.¹¹⁷

Pensados dentro da esfera musical, os conceitos de *performance estética* (fig.2) e *performance mítica* (fig.3), conforme esta divisão de Cohen, são compreendidos como o compartilhamento (ou não) de um vocabulário sógnico comum entre os elementos da relação dialógica musical – o compositor, a obra, o intérprete e o público. Neste processo, o intérprete, mediador entre a obra e o público, se constitui como o *duplo* do compositor, que recria a obra a cada *performance*, traduzindo para o público o seu sentido, de acordo com seu entendimento. Desse modo, cada *performance* apresentaria a revelação de certas “verdades” da obra, revelação que jamais atinge a completude, pois a partitura traz sentidos latentes, ainda não realizados musicalmente.¹¹⁸ Tais verdades ou sentidos podem (ou não) ser compreendidos pelo próprio intérprete e pelo público, o que faria com que sua *performance* fosse ideológica ou mítica, na terminologia de Cohen.

¹¹⁷ COHEN, 2002, p.121-122.

¹¹⁸ NATTIEZ, 2005, p.145.

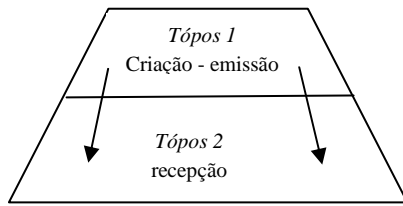


Fig.2. performance estética

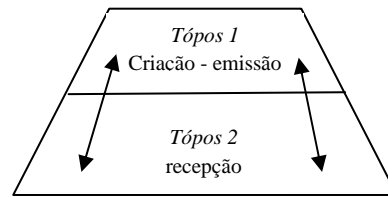


Fig.3. performance mítica

Enfim, podemos dizer que a representação dessa religiosidade afro-brasileira e de seus significados na canção de câmara e, especialmente, no obra *Beiramar*, de Marlos Nobre, nos leva a entender a sua *performance* como um fenômeno de representação social, no qual os conceitos de identidade e cultura nos permitem analisar e compreender relações sociais e culturais que lhe são intrínsecas, assim como sua ressignificação a cada evento de execução.

CAPÍTULO 3

CICLO *BEIRAMAR*, OP. 21, DE MARLOS NOBRE

O ciclo (Beiramar) se inspira na música e na poesia popular da Bahia, que canta Iemanjá. É possivelmente a minha obra mais popular para canto. A característica principal é que eu procurei manter o caráter direto e de cunho popular da melodia (que é minha própria, baseada na música popular dos candomblés da Bahia, que assisti maravilhado quando muito jovem). A harmonia é simples, mas ao mesmo tempo sofisticada, assim como a escritura pianística, que sempre é muito rica em todas as minhas canções.

Marlos Nobre¹¹⁹

Neste capítulo desenvolvemos a análise das canções *Estrela do Mar*, *Iemanjá Ôtô* e *Ogum de Lê*, integrantes do Ciclo *Beiramar*, de Marlos Nobre. Baseada na metodologia apresentada por Jan LaRue, em sua obra *Guidelines for Style Analysis*,¹²⁰ e em alguns dos procedimentos de análise de poética, conforme Norma Goldstein, em seu livro *Versos, sons, ritmos*,¹²¹ tal análise é feita em consonância com uma das propostas metodológicas do grupo *Resgate da Canção Brasileira*, da Escola de Música da UFMG. Como complemento a esta metodologia e afim de obtermos uma melhor compreensão dos textos, expressões e fonética da ritualidade afro-brasileira presentes nas canções do Ciclo *Beiramar*, recebemos o apoio de Olúségun Michael Akínrúlí, diretor do Instituto de Arte e Cultura Yorùbá, em Belo Horizonte.

¹¹⁹ <http://www.virtuosi.com.br/2009/05/28/tres-noites-para-o-aniversario-de-marlos-nobre/> - acesso em 05/2010.

¹²⁰ LARUE, 1992.

¹²¹ GOLDSTEIN, 1998.

A Linguagem

Na religiosidade das sociedades afro-descendentes, a palavra pode ser considerada como um mecanismo de comunicação e expressão primordial, que possibilita o estabelecimento da unidade e identidade social ou coletiva. Podemos compreender que essa linguagem comum apresenta-se intimamente ligada à preservação da tradição e à memória do indivíduo, ao conjunto de idéias e valores de cada sociedade dentro de sua situação temporal e geográfica específica, estabelecendo relações legitimadas por todos. A religiosidade afro-brasileira, constituída como um modo efetivo de resistência negra às culturas européias, tem no seu repertório linguístico um meio de expressão dos seus valores religiosos que somente podem ser interpretados a partir da compreensão da conjuntura histórico-cultural da sociedade brasileira. Desse modo, a palavra torna-se não somente depositária da memória dos valores desse grupo, mas consolida a sua identidade.

A chamada "língua de santo", tal como é conhecida nos rituais afro-brasileiros, é uma língua ritual, mítica que, no seu contexto próprio, pertence à dimensão do divino. Resultante da transculturação promovida pelo *Atlântico Negro*, essa língua teve sua origem na interseção das diferentes culturas africanas, com seus falares e religiosidades distintos. Segundo Yeda Pessoa de Castro, das línguas rituais utilizadas pelos adeptos de tais religiões provém um repertório lingüístico mágico-semântico, que fundamenta-se nos sistemas lexicais das diferentes línguas africanas faladas no Brasil, durante sua fase escravagista.¹²²

Constituído de expressões que fazem referência à dimensão das potências divinas, à ordem social do grupo, a objetos ritualísticos e sagrados, no contexto maior de cantos e cerimônias religiosas, esse repertório linguístico é melhor entendido por seu desempenho ou competência simbólica, nos quais o importante a saber é sua adequação semântica, mais do que a simples

¹²² CASTRO, 1976, p.212.

tradução verbal de cada palavra ou expressão. A competência lingüística e simbólica é da ordem de uma pragmática ritual, ou seja, depende basicamente de quem enuncia (não é qualquer um que sabe fazê-lo) e do que o indivíduo pretende fazer-ao-falar, em que circunstâncias, etc. Se o que é dito é adequado ao momento e é recebido efetivamente pelos ouvintes (ou participantes), ocorre a significação ritual. Assim, é necessário que se saiba, por exemplo, para qual entidade é destinada certa canção, qual o momento adequado, e não o que significa literalmente seu texto. Desse modo, ocorre a preservação dos códigos, segredos ou fundamentos rituais, cujo conhecimento é fator de diferenciação sócio-religiosa dentro das coletividades praticantes.

De acordo com Castro,

Sendo assim, mesmo que se considerem essas manifestações como realidades brasileiras, na medida em que foram recriadas e remoldadas no Brasil, o repertório lingüístico específico das suas cerimônias ritualísticas é preservado, estranho ao domínio da língua portuguesa, porque nele se acha implícita a noção maior de segredo dos cultos.¹²³

Dessa maneira, este repertório em línguas africanas não seria apenas a expressão de um distintivo frente à língua portuguesa padrão, independente de sua compreensão ou não, mas seria fundamentalmente a definição e afirmação da diversidade e da identidade do grupo que o conserva, frente à cultura hegemônica ocidental.¹²⁴

Ângela Lüning afirma que, especialmente no caso das diversas línguas africanas, pode-se afirmar que elas representavam ameaças às instituições e normas da cultura oficial.

Pensemos só nas insurreições e nos levantes de escravos que se utilizaram das línguas não compreendidas pelos demais como códigos de comunicação muito

¹²³ CASTRO, 1976, p.212.

¹²⁴ LÜNING, 2001, p.24

específicos para a realização de seus objetivos de implantação, conservação e redefinição de sua integridade cultural. (...) Historicamente, há uma necessidade de disfarçar e de manter significados ininteligíveis para os que não fazem parte do grupo lingüístico, étnico e cultural e ao mesmo tempo criar elos fortes de pertencimento para os portadores daquelas línguas. Obviamente este quadro mudou muito durante os últimos 100 anos e a capacidade de compreensão e de utilização corrente é praticamente nula hoje em dia. Porém, mesmo assim, essas línguas exercem uma função simbólica de pertencimento, até com a tendência de recuperação de seu conteúdo lingüístico.¹²⁵

Ainda segundo Lüning, no mundo afro-brasileiro, a palavra cantada ou apenas pronunciada em iorubá ou em outras línguas africanas é a base ou o centro do conhecimento, formando frases que levam ao fortalecimento da memória. Neste contexto, compreende-se a memória em sentido mais amplo, como forma de codificar e decodificar tradições e identidades. As palavras são, então, vistas como símbolos que, em suas diversas conotações, carregam valores que determinam a não necessidade de sua tradução literal. Desse modo, à palavra é atribuído o poder de viabilizar o ritual e vivificar a tradição em experiências religiosos fundamentais.

Como vimos nos capítulos anteriores, o entrelaçamento de culturas negras distintas, seus saberes e línguas promoveu, ao longo do tempo, a criação de novas modalidades culturais nas quais as línguas foram se influenciando reciprocamente, em um processo de progressiva complexidade semântica. Soma-se a isso, o prestígio atribuído à escrita em face da oralidade por parte por parte da cultura européia, que promoveu a transformação dos vocábulos africanos pela redução da complexidade dos seus fonemas. Com resultado desse processo, deparamo-nos com a dificuldade de definição do idioma de vários cantos rituais, o que impossibilita sua compreensão minuciosa. Referindo-nos à canção de câmara, esse fato permite ao intérprete somente inferir o significado das várias canções com temática afro-brasileiras, muitas das quais baseadas em cantos rituais, a partir da aproximação semântica de diferentes línguas africanas. Daí decorre a dificuldade para o intérprete de fazer ajustes

¹²⁵ LÜNING, 2001,p.25

fonéticos, o que pode levá-lo a cometer equívocos em sua *performance*.¹²⁶

A importância dessa consideração se mostra na medida em que a língua, considerada como elemento simbólico, não expressa diretamente a realidade, mas a recria dentro de variações particulares, o que faz com que quaisquer mudanças que se operem no código linguístico reflitam sempre mudanças nas representações veiculadas.¹²⁷

A obra *Beiramar*, de Marlos Nobre, apresenta na segunda canção, *Iemanjá Ôtô*, um canto ritual de mesmo nome, coletado por Camargo Guarnieri, em 1937, e publicado por Oneyda Alvarenga, em seu livro *Música popular do Brasil*, em 1945, trazendo também a notação da linha de percussão para atabaque. Neste canto deparamo-nos com a impossibilidade de uma tradução literal, não somente pela indefinição linguística, mas também devido à alteração da grafia dos vocábulos. Nos cabe lembrar que várias línguas africanas são tonais, o que significa que a mudança da acentuação de determinadas sílabas e sua entonação mudam profundamente o significado de determinado vocábulo.

Enfim, é válido ainda salientar que a falta de uma bibliografia sistematizada contribui sobremaneira para a perpetuação de equívocos interpretativos nas canções de câmara de temática afro-brasileira, no que se refere à língua e sua pronúncia e, principalmente, em sua contextualização histórica e social.

¹²⁶ Para maiores informações sobre as várias línguas africanas no Brasil, ver CASTRO, 1976.

¹²⁷ CASTRO, 1976, p.212.

ANÁLISE DAS CANÇÕES

Composto em 1966, o ciclo *Beiramar* traz nos textos das suas canções uma interessante relação poética com outras obras literárias. Inicialmente, podemos citar o livro *Mar Morto*, de Jorge Amado (1912 - 2001), publicado em 1936.¹²⁸ Este romance retrata a vida e costumes principalmente dos pescadores na cidade de Salvador, na Bahia, contexto no qual se destaca a presença da religiosidade afro-brasileira do candomblé e a crença nos orixás, principalmente Iemanjá, orixá ligado ao mar. O autor demonstra em sua obra o respeito e veneração que o orixá exerce sobre os personagens, explicitando a relação de atemporalidade existente entre o mito e sua presentificação junto aos homens, como vimos anteriormente.

Podemos destacar a aproximação entre passagens do romance *Mar Morto*, de Jorge Amado, e *Beiramar* em vários momentos. Ilustramos com o canto de personagens do romance que são encontrados como a fala do *eu poético* da canção:

“Negro Rufino contava mesmo, quando com os braços fortes levava a canoa abarrotada de carga pelo rio acima:

*Eu me chamo Ogun de lê
Não nego meu natura
Sou filho das águas claras
Sou neto de Iemanjá... ”¹²⁹*

“*Iemanjá vem...
Vem do mar.. ”¹³⁰*

“As vozes que chegam ao longe cantando:

*Eh, a Sereia
A Sereia vem brincar na areia... ”¹³¹*

¹²⁸ Jorge Amado foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 6 de abril de 1961, ocupando a cadeira 23, cujo patrono é José de Alencar.

¹²⁹ AMADO, 1936, p.69.

¹³⁰ AMADO, 1936, p.69.

“Hoje é noite de sua festa, é noite de Janaína brincar:

*Sereia do mar levantou...
Sereia do mar quer brincar”.*¹³²

“A mãe do terreiro canta os cânticos de Iemanjá:

*A ode rêssê
Ô ki é Iemanjá
Akotá guê legue a ôiô
E’ró fi rilá”.*¹³³

“A sua voz penetrou pela noite, como a voz do mar.
Harmoniosa e
profunda cantava:

*A noite que ele não veio
Foi de tristeza pra mim...”*¹³⁴

“A canção que ela cantava era bem deles, era do mar.

*Ele ficou nas ondas
Ele se foi afogar.”*¹³⁵

“Mas as cantigas, as modas do mar são assim tristes, dão vontade de chorar, matam a alegria de todos.

*Eu vou para outras terras
Que meu senhor já se foi
Nas ondas verdes do mar.”*¹³⁶

“O mar oceano é muito grande, o mar é uma estrada sem fim.”¹³⁷

¹³¹ AMADO, 1936, p.70.

¹³² AMADO, 1936, p.70.

¹³³ AMADO, 1936, p.74.

¹³⁴ AMADO, 1936, p.129.

¹³⁵ AMADO, 1936, p.129.

¹³⁶ AMADO, 1936, p.129.

¹³⁷ AMADO, 1936, p.67.

Outra interessante aproximação pode ser percebida entre a obra *Mar Morto*, de Jorge Amado, e o poema *Cantiga*, integrante da obra *Estrela da Manhã*, de Manuel Bandeira (1886 – 1968), também publicado em 1936:

Cantiga

Nas ondas da praia
 Nas ondas do mar
 Quero ser feliz
 Quero me afogar.

Nas ondas da praia
 Quem vem me beijar?
 Quero a estrela-d'alva
 Rainha do mar.

Quero ser feliz
 Nas ondas do mar
 Quero esquecer tudo
 Quero descansar.¹³⁸

Cronologicamente inseridas na segunda fase do modernismo, ambas as obras apresentam um carácter intimista, predominando a explicitação do mundo interior dos personagens e do *eu poético*, de seus conflitos internos, em uma nova postura temática, mais abrangente, e com maior liberdade formal e lingüística. Esses aspectos, características da segunda fase do modernismo literário, são detectáveis no ciclo *Beiramar*, marcado pela intertextualidade da prosa, poesia e musicalidade brasileiras.

¹³⁸ BANDEIRA, 1993, p.152.

Canção I

Estrela do mar

O' Iemanjá, quem vem me beijar

Abaluaê, quem vem me arrastar

Eu vou co'a rede pescar

E vou muito peixe trazer

Das verdes estradas do mar

Quero ser feliz

Quero me afogar

Nas ondas da praia vou ver

Vou ver a estrela do mar

E no chão desse mar esquecer

O que eu não posso pegar

O' Ia Otô vem ver meu penar

O Bajarê, quem me faz sonhar

Sereia fuja do mar

E venha na praia viver

Em cima da areia brincar

Quero me perder

Vem, oh Iemanjá

A noite que ela não vem

É só de tristeza pra mim

E eu ando pr'outro lugar

Deixando esse mar tão ruim

Análise Literária

Escansão¹³⁹

V.1.	O' - Ie - man - já - quem - vem - me - bei - jar	E.R. 9(4-9)
V.2.	A - ba - lua - ê - quem - vem - me ar - ras - tar	E.R. 9(4-9)
V.3.	Eu - vou - co'a - re - de - pes - car	E.R. 7(2-4-7)
V.4.	E - vou - mui - to - pei -xe - tra - zer	E.R. 8(2-5-8)
V.5.	Das- ver - des - es - tra - das - do - mar	E.R. 8(2-5-8)
V.6.	Que - ro - ser - fe - liz	E.R. 5(1-5)
V.7.	Que - ro - me a - fo - gar	E.R. 5(1-5)
V.8.	Nas - on - das - da - prai- ia - vou - ver	E.R. 8(2-5-8)
V.9.	Vou - ver - a- es - tre - la - do - mar	E.R. 8(4-8)
V.10.	E - no - chão - des - se - mar - es - que - cer	E.R. 9(3-9)
V.11.	O - que eu - não - pos - so - pe - gar	E.R. 7(4-7)
V.12.	O - Ia - ô - tô - vem - ver - meu - pe - nar	E.R. 9(4-9)
V.13.	O - Ba - já - rê - quem - me - faz - so- nhar	E.R. 9(4-9)
V.14.	Se - rei - a - fu - ja - do - mar	E.R. 7(2-4-7)
V.15.	E - ve - nha - na - pra - ia - vi - ver	E.R. 8(2-5-8)
V.16.	Em - ci - ma - da a - rei -a - brin - car	E.R. 8(2-5-8)
V.17.	Que - ro - me - per - der	E.R. 5(1-5)
V.18.	Vem - oh - ie - man - já	E.R. 5(1-5)
V.19.	A - noi - te - que e - la - não - vem	E.R. 7(2-7)
V.20.	É - só - de - tris - te - za - pra - mim	E.R. 8(2-5-8)
V.21.	E eu - an - do - pr'ou - tro - lu - gar	E.R. 7(2-7)
V.22.	Dei - xan -do es - se - mar - tão - ru- im	E.R. 8(2-5-8)

Podemos observar que o poema se constitui de 6 estrofes, sendo que temos 2 estrofes de 5 versos, 2 estrofes de 2 versos e 2 estrofes de 4 versos, estabelecendo 2 partes simetricamente agrupadas como [5-2-4] e [5-2-4] versos. Internamente, nota-se, também, a correspondência rítmica entre as estrofes [1 e 4] e [2 e 5], que apresentam versos com idêntico número de sílabas, o que não ocorre entre as estrofes [3 e 6], que apresentam versos de diferentes metros.

As sílabas em negrito apresentadas na escansão correspondem a acentos poéticos que formam o esquema rítmico (E.R.) que traz, também, o número de sílabas do verso. Um aspecto a ressaltar é que a escolha da acentuação rítmica está relacionada à intenção e à interpretação

¹³⁹ Escansão consiste na decomposição do verso em sílabas ou pés métricos. GOLDSTEIN, 1998, p.77

peçoais dadas ao texto poético. Nesse sentido, apresentamos abaixo a estrutura rítmica das estrofes e suas simetrias silábicas:

I	II	III	IV	V	VI
E.R. 9(4-9)	E.R. 5(1-5)	E.R. 8(2-5-8)	E.R. 9(4-9)	E.R. 5(1-5)	E.R. 7(2-7)
E.R. 9(4-9)	E.R. 5(1-5)	E.R. 8(4-8)	E.R. 9(4-9)	E.R. 5(1-5)	E.R. 8(2-8)
E.R. 7(2-4-7)		E.R. 9(3-9)	E.R. 7(2-7)		E.R. 7(2-7)
E.R. 8(2-5-8)		E.R. 7(4-7)	E.R. 8(2-5-8)		E.R. 7(2-7)
E.R. 8(2-5-8)			E.R. 8(2-5-8)		

Ocorrência e localização de rimas

Rima é o nome que se dá à repetição de sons semelhantes, ou à recorrência de sílabas com parentesco sonoro, cuja classificação depende do local de ocorrência no vocábulo, criando uma proximidade fônica entre palavras presentes em dois ou mais versos.¹⁴⁰

V.1.	<i>O' Iemanjá quem vem me beijar</i>	A
V.2.	<i>Abaluaê quem vem me arrastar</i>	A
V.3.	<i>Eu vou co'a rede pescar</i>	A
V.4.	<i>E vou muito peixe trazer</i>	B
V.5.	<i>Das verdes estradas do mar</i>	A
V.6.	<i>Quero ser feliz</i>	D
V.7.	<i>Quero me afogar</i>	A
V.8.	<i>Nas ondas da praia vou ver</i>	B
V.9.	<i>Vou ver a estrela do mar</i>	A
V.10.	<i>E no chão desse mar esquecer</i>	B
V.11.	<i>O que eu não posso pegar</i>	A
V.12.	<i>O Ia Ôto vem ver meu penar</i>	A
V.13.	<i>O Bajarê quem me faz sonhar</i>	A
V.14.	<i>Sereia fuja do mar</i>	A
V.15.	<i>E venha na praia viver</i>	B
V.16.	<i>Em cima da areia brincar</i>	A
V.17.	<i>Quero me perder</i>	B
V.18.	<i>Vem oh Iemanjá</i>	A
V.19.	<i>A noite que ela não vem</i>	E
V.20.	<i>E só de tristeza pra mim</i>	C
V.21.	<i>E eu ando pr'outro lugar</i>	A
V.22.	<i>Deixando esse mar tão ruim</i>	C

¹⁴⁰ GOLDSTEIN, 1998, p.44.

Dentre as ocorrências de rimas neste poema, temos rimas externas, como nos versos [1-2] e internas¹⁴¹ [10-11], agudas [todas]¹⁴² gramaticalmente pobres [8-10] (verbos) e ricas¹⁴³ [14-16] (verbo-substantivo), fonicamente pobres¹⁴⁴ [20-22], tonantes¹⁴⁵ [12-13] e, ainda, rimas perdidas¹⁴⁶ [6,7,17,18]. É interessante ressaltarmos que as rimas perdidas ocorrem nos dísticos, estrofes de dois versos, acentuando sua dramaticidade poética.

v.07 *Quero ser feliz*

v.08. *Quero me afogar*

v.17. *Quero me perder*

v.18. *Vem, oh Iemanjá*

Dessa forma, a estrutura de rimas do poema apresenta uma variação determinada, com duas estrofes simétricas:

I	II	III	IV	V	VI
AAABA	DA	BABA	AAABA	BA	ECAC

Figuras de efeito sonoro

A repetição de palavras é um recurso muito freqüente na poesia. Quando a repetição do vocábulo se dá na mesma posição (início, meio ou final de vários versos) é denominada *anáfora*. Entretanto, segundo Goldstein, “há repetições de palavras que não ocorrem sempre na mesma posição, mas de modo misturado no poema. O importante é localizar a repetição, e

¹⁴¹ A rima externa ocorre quando se repetem sons semelhantes no final de diferentes versos. Pode haver rima entre a palavra final de um verso e outra no interior do verso seguinte. Temos, então, a rima interna.

¹⁴² Quanto à posição do acento tônico, a rima coincide com a palavra final do verso: rimas agudas formadas por palavras agudas ou oxítonas. Rimadas graves, formadas por palavras graves ou paroxítonas; rimas esdrúxulas formadas por palavras esdrúxulas ou proparoxítonas.

¹⁴³ De acordo com o critério gramatical, a rima pobre ocorre entre palavras pertencentes à mesma categoria gramatical (dois substantivos, dois adjetivos, dois verbos etc.). E a rima rica se dá entre termos pertencentes a diferentes categorias gramaticais.

¹⁴⁴ Pelo critério fônico, a rima é pobre ou rica conforme a extensão dos sons que se assemelham. Na rima pobre, igualam-se as letras a partir da vogal tônica. Na rima rica, a identificação começa antes da vogal tônica.

¹⁴⁵ Rima consoante é aquela que apresenta semelhança de consoantes e vogais. Rima toante é a que só apresenta semelhança na vogal tônica, sem que as consoantes ou outras vogais coincidam.

¹⁴⁶ Quando aparece um verso sem rima, chama-se rima perdida ou rima órfã.

depois verificar qual sua contribuição para a interpretação do texto”.¹⁴⁷ Assim, a análise de tal ocorrência e sua compreensão se mostram de grande importância, não somente para a interpretação e entendimento do texto enquanto poesia, mas, fundamentalmente, para sua interpretação musical.

- V.1. O' IEMANJÁ QUEM VEM me beijar
- V.2. Abaluaê QUEM VEM me arrastar
- V.3. EU VOU co'a rede pescar
- V.4. E VOU muito peixe trazer
- V.5. Das verdes estradas do MAR
- V.6. QUERO ser feliz
- V.7. QUERO me afogar
- V.8. Nas ondas da PRAIA VOU VER
- V.9. VOU VER a estrela do MAR
- V.10. E no chão desse MAR esquecer
- V.11. O que EU não posso pegar
- V.12. O Ia atô VEM ver meu penar
- V.13. O Bajarê QUEM me faz sonhar
- V.14. Sereia fuja do MAR
- V.15. E venha na PRAIA viver
- V.16. Em cima da areia brincar
- V.17. QUERO me perder
- V.18. VEM oh IEMANJÁ
- V.19. A noite que ela não VEM
- V.20. E Só de tristeza pra mim
- V.21. E EU ando pr'outro lugar
- V.22. Deixando esse MAR tão ruim

Os vocábulos que apresentam maior frequência de ocorrência são: o verbo *vir* (conjugado *vem*), os verbos *ir* (indicando ação futura), *querer* (indicando afirmativa de desejo), *ver*, os pronomes *eu* e *quem*, os substantivos comuns *mar* e *praia* e o substantivo próprio *Iemanjá*.

¹⁴⁷ GOLDSTEIN, 1998, p.53

Níveis do Poema

Nível Lexical

Os três poemas do Ciclo *Beiramar* foram compostos a partir de inspiração nos cantos negros da Bahia, sendo que o vocabulário usado revela uma linguagem coloquial, com a utilização de termos da religiosidade afro-brasileira. Os poemas são essencialmente metafóricos, transportando para a materialidade humana a imaterialidade da dimensão mítica, própria das divindades afro-brasileiras. Essa humanização do mito atribui à divindade atitudes e desejos próprios dos seres humanos, mas mantém a consciência de sua inacessibilidade, o que é reforçado pelo canto ritual presente no segundo poema.

Buscando recriar o ambiente mítico de Iemanjá, ou seja, o mar, o autor descreve o cenário praieiro, utilizando substantivos que nos remetem àquele contexto – a areia, o peixe, o barco, a rede, a sereia –. Ocorre, assim, como o predomínio de verbos de ação – tais como *vir, arrastar, pescar, trazer, afogar, ver, pegar, fugir, brincar, perder, andar, deixar* – denotando intenso dinamismo, em contraste com outros verbos de estado e ação abstrata, como *ser, sonhar, viver, esquecer, querer*, que imprimem um certo estatismo.

Geralmente, os verbos não são utilizados no passado – com exceção do terceiro poema, que possui um caráter mais nostálgico. Quando é feita referência ao *eu lírico*, são usados o presente e o futuro do indicativo. Tratando-se de seus interlocutores, é usado o modo imperativo.

v.3 *Eu vou co'a rede pescar*
v.7 *Quero me afogar* } *eu lírico* (caráter afirmativo)

v.14 *Sereia fuja do mar*
v.18 *Vem, oh, Iemanja* } interlocutores (incerteza da ação)

Destaco, ainda, alguns termos da religiosidade afro-brasileira que aparecem nesta canção, para os quais encontramos esclarecimentos: Iemanjá [*Yemôja*] - *oriya* feminino que reina sob o mar e os rios; Abaluaê [*Sapata, ÿôpônna*] - *oriya* responsável pela varíola e pelas doenças contagiosas. Segundo Pierre Verger, seria mais exato chamá-lo divindade da terra e a varíola seria a punição inflingida por ele aos malfeitores e àqueles que o desrespeitam. O temor a esta divindade faz com que o seu nome (*Sapata*) não seja pronunciado. Entre os nagô-yorùbá, esse *oriya* tem o nome de *ÿôpônna* e, pela causa citada, ele é mais indicado por *Ôbaluaiye* (rei da terra). Iá Oto - grande mãe.¹⁴⁸

Nível Sintático

O poema apresenta paralelismos sintáticos entre determinados versos, que correspondem a uma identidade, similitude ou correspondência entre estruturas frasais, quanto ao ritmo, ao valor sintático ou semântico. As relações entre os elementos postos em paralelo são componentes que concorrem para o sentido global do texto. Por vezes, certos termos são omitidos, mas mesmo assim pode-se inferir quais seriam, sua ausência sendo então passível de interpretação.¹⁴⁹

V.1. *O' Iemanjá, quem vem me beijar*

V.2. *Abaluaê, quem vem me arrastar*

V.13. *O Bajarê, quem me faz sonhar*

V.6. *Quero ser feliz!*

V.7. *Quero me afogar!*

V.17. *Quero me perder!*

V.3. *Eu vou co'a rede pescar*

¹⁴⁸ VERGER, 2000, p.238.

¹⁴⁹ GOLDSTEIN, 1998, p.61.

- V.4. *(E) vou muito peixe trazer*
- V.8. *Nas ondas da praia vou ver (vou ver nas ondas do mar)*
- V.9. **Vou ver** a estrela do mar

Análise Musical

Inicialmente analisaremos a canção *Estrela do Mar* a partir dos parâmetros indicados por Jan LaRue, em seu livro *Análisis del estilo musical*, ou seja, a forma, o som, a harmonia, a melodia, o ritmo e o processo de crescimento musical.

O ciclo *Beiramar*, datado de 1966, tem suas canções no formato usual do gênero canção, voz e piano, tendo sido composta para voz média. A partitura autógrafa do compositor está indicada para as vozes de baixo, barítono ou contralto. Posteriormente, esta obra recebeu novas versões para soprano e tenor, além de outras instrumentações como violão, octeto de violoncelos e orquestra. A versão utilizada nesta análise e, sobre a qual teceremos considerações, é para canto e piano.

Forma

A canção *Estrela do Mar* é constituída por 89 compassos que apresentam a seguinte organização:

- Introdução - c.1-8.
- Parte A1 - c.9-24, tendo sua divisão interna como A1' [c.9-17] e A1'' [c.17-24].
- Parte B1 – c.25-32, melodia cuja ocorrência se assemelha a um refrão.
- Parte C1 – c.33-40.
- Ponte – c.41-48.
- Parte A2 – c.49-64, tendo sua divisão interna como A2' [c.49-56] e A2'' [c.57-64].
- Parte B2 – c.65-71.
- Parte C2 – c.72-80.
- Ponte – c.81-84.
- Coda – c.85-89.

Timbre

A canção *Estrela do Mar* apresenta poucas recomendações acerca de mudanças ou nuances tímbricos, que devem ser interpretadas a partir da indicação do caráter expressivo de determinadas partes.

Ex.: [c.33 e 73 – *misterioso e soturno*] e [c.79 – *com raiva*].

O âmbito da melodia vocal [lá²-ré⁴], tem extensão apropriada para vozes médias e graves. Relacionada ao texto, a ocorrência da nota mais graves [lá²] se dá somente em dois momentos da obra, semanticamente denotando o afeto suplicante do *eu lírico*. De forma idêntica, a ocorrência da nota mais aguda [ré⁴] imprime uma maior dramaticidade junto ao texto da canção.

O acompanhamento do piano se localiza no âmbito de [ré⁰-ré⁶] e, tendo as regiões extremas graves e agudas de maior contraste encontradas somente na introdução e no *coda*, mantém a sonoridade média e grave em quase toda a obra, harmonicamente ao canto.

A mudança de andamentos da obra e a diversidade dos padrões de acompanhamento executados pelo piano - acordes estáticos, dobramento da linha do canto vocal, ostinato rítmico em colcheias, acordes arpejados e a presença de linha melódica no baixo - nos permitem inferir que os seus planos sonoros ou tímbricos, vistos como decisões interpretativas, devem estar coadunadas à linha melódica vocal e à poesia.

Dinâmica

Nesta canção, a estruturação da dinâmica se faz de forma simples e simétrica. A introdução apresentada pelo piano traz a indicação *f* e vigorosos acentos, sem nuances de volume. Contrastando com a introdução, segue a parte A que apresenta a dinâmica *p*; ao longo de seu desenvolvimento, ela sofrerá o incremento de intensidade sonora e poética, o que a fará

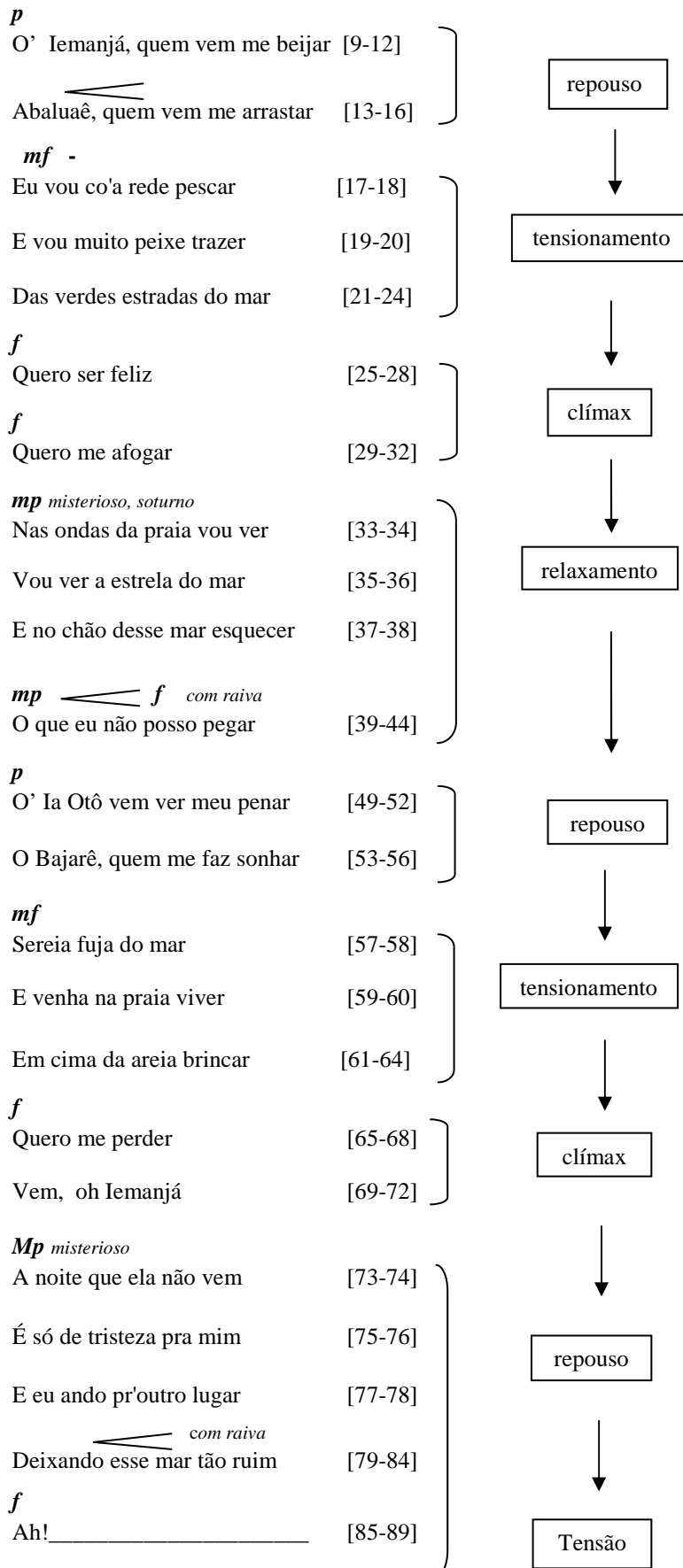
convergir ao *f* da parte B, que não apresenta nuances de dinâmica na melodia vocal.

A melodia vocal da parte C tem sua dinâmica inicial grafada em *mp* e, assim como A, contrasta sensivelmente com a parte anterior, não somente pela diferenciação de volume, mas também pela mudança do andamento, que se torna mais rápido. O *coda*, refletindo a ambiência da introdução, apresenta dinâmica *f* na melodia vocal, que traz somente uma nota longa, reforçando a caráter conclusivo.

É interessante ressaltar que a estruturação dinâmica do acompanhamento do piano, em alguns momentos, apresenta diferenças em relação à da melodia vocal. Entendemos que isso ocorra em função da necessidade de se equilibrar a sonoridade do piano à do cantor, quando este se encontra na região do registro médio-grave.

Apresentamos a seguir, a planificação da estrutura dinâmica desta canção como uma proposta de melhor visualização deste parâmetro.

Planificação da dinâmica



Estruturas Musicais

Simetrias

Ao abordarmos a simetria, somos remetidos ao pensamento do equilíbrio geométrico formal entre partes separadas a partir de eixo ou mesmo como mera semelhança. Segundo Paulo de Tarso Salles, temos certas formas básicas de simetria que podem ser aplicadas em termos musicais: bilateral, translacional, rotacional.

A simetria bilateral é aquela em que a forma ou elemento original “está na base de tudo”, como as variantes contrapontísticas de espelhamento: *retrógrado do original*, *retrógrado da inversão e inversão do original*. A simetria translacional é entendida como a permanência e repetição de motivos, que pode ser associada à transposição de um determinado trecho melódico, onde as alturas dos sons são alteradas, mas conservam-se estruturas intervalares. Na simetria rotacional o motivo se mantém essencialmente inalterado, mesmo em diferentes direcionalidades.¹⁵⁰

A estas podemos ainda acrescentar a simetria homeomórfica ou dilatação. Esta modalidade de simetria altera a forma, ampliando-a ou contraindo-a, sem modificar suas proporções angulares; não se caracterizando como transformação linear, modifica somente as distâncias em consideração.¹⁵¹

A partir da visualização de relações simétricas do texto musical, esperamos entender sua organização composicional e cíclica, assim como as unidades formais e estruturais encontradas.

¹⁵⁰ SALLES, 2009, p.42.

¹⁵¹ ROHDE, 1997, p.17.

A canção *Estrela do Mar* apresenta, em seus primeiros compassos, o arpejo ré-fá-lá seguido de compensação por movimento descendente, elemento basilar cujas reiterações e desdobramentos estabelecerão as estruturas musicais e harmônicas desta canção (fig.3.1). Aqui o motivo primário (MP) é constituído por três partes, sendo que A corresponde ao intervalo de 3^am, B ao intervalo de 3^aM e C ao movimento descendente.

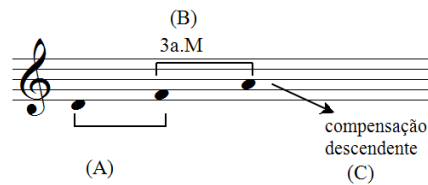


Fig.3.1. Motivo primário

A compensação descendente (C) apresenta duas modalidades de ocorrência: a primeira sendo uma nota simples, que varia entre os intervalos de 2a e 3a descendentes; a segunda, em assimetria com o MP, apresenta-se como variação melódica, não conservando necessariamente a estrutura intervalar (fig.3.2).

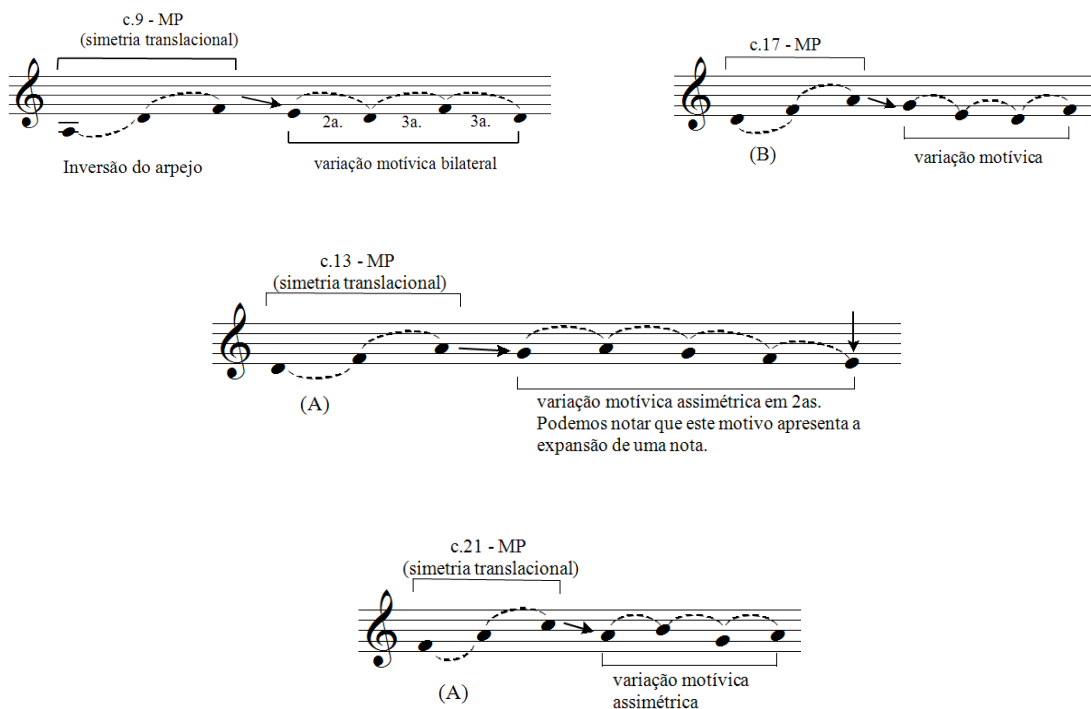


Fig. 3.2. Recorrências e transformações do MP.

O âmbito da melodia vocal é delimitado por suas notas extremas que apresentam sua primeira ocorrência no c.9 (lá²) e no c.25 (ré⁴). Cabe ressaltar que tais notas direcionam-se simetricamente invertidas, uma para a outra (fig.3.3).

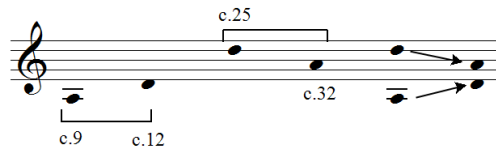


Fig.3.3. Notas extremas e sua convergência resolutória

Podemos notar que a linha melódica vocal foi construída a partir da recorrência do motivo primário, sendo idêntico ou transformado, no processo cíclico de suas reiterações e desdobramentos melódicos, o que delimitará claramente as partes internas constituintes da melodia. Cabe ainda salientar o fato de encontrarmos simetria entre as partes homólogas da melodia vocal, [A1-A2], [B1-B2] e [C1-C2], com poucas alterações.

O acompanhamento do piano está configurado em conformidade com o andamento, o caráter e a poesia. Assim, sua presença em cada uma das partes da canção apresenta particularidades, rítmicas e melódicas, que se relacionam diretamente a determinados aspectos ou subjetividades das entrelinhas do texto musical.

Analisando a estrutura do acompanhamento do piano, podemos notar a relação simétrica entre os elementos de seu estrato e o motivo primário. Inicialmente, na introdução, nos é antecipada a melodia vocal que será apresentada a partir do c.33, gerada a partir do motivo primário. Aí são detectados os elementos de bimodalidade que trataremos posteriormente - o binômio $mi_4 - mi_3$ - que será encontrado de forma homóloga e contrastante na parte B (fig.3.4a e b).

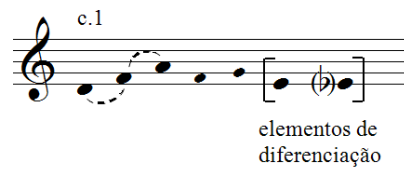


Fig.3.4a. Diferenciação modal - introdução

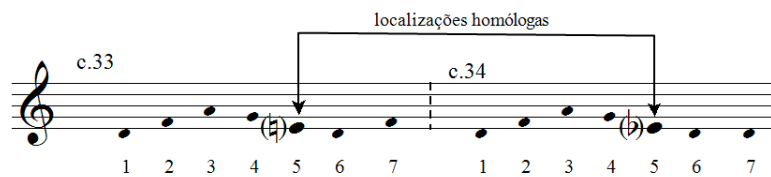


Fig.3.4b. Diferenciação modal – parte C

Um interessante aspecto a se considerar nesta canção é a melodia secundária apresentada pelos baixos do piano, a partir de c.9. Esta melodia divide-se em duas partes: a primeira corresponde a uma breve seqüência de 2as. descendentes, introduzida por fusas em gesto anacrúsico (fig.3.5).



Fig. 3.5. Melodia secundária do baixo c.9-10 em seqüência de 2as. descendentes.

Esse procedimento será desdobrado na parte seguinte da melodia, apresentado inversamente como movimento de 2as. ascendentes. Através da planificação de alturas, podemos notar que temos dois estratos seqüenciais descendentes que estabelecem uma relação simétrica translacional. Encontraremos esse mesmo procedimento identicamente em A2 c.49-58 (fig.3.6).

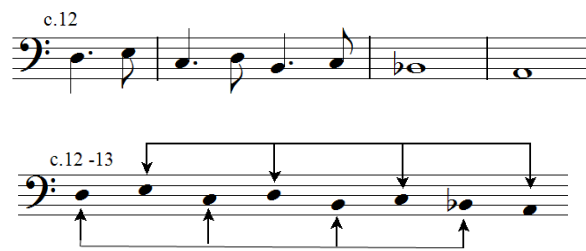


Fig.3.6. Melodia secundária do baixo e sua planificação simétrica

Assim como vimos na melodia dos baixos do piano, a melodia encontrada nas notas superiores dos acordes presentes na parte A, c.10-17, também se configura a partir de movimentos de 2a. entre as notas dó e ré (fig. 3.7).

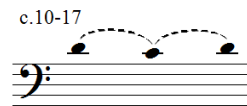


Fig.3.7. Planificação das notas superiores dos acordes c.9-17

Em prosseguimento, analisando o desenvolvimento melódico dos acordes do piano em c.18-24 e simetricamente em c.58-64, visualizamos o seu contorno como uma sobreposição melódica constituída por movimentos de 2a (fig.3.8).

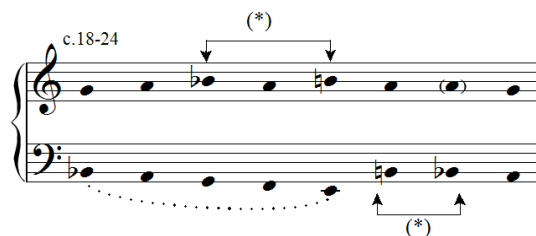


Fig.3.8. Contornos melódicos do piano c.18-24 que serão rerepresentados em c.58-64. Os asteriscos indicam as notas de diferenciação modal

A planificação de alturas apresentada para cada parte analisada é, em linhas gerais, também aplicável em seus homólogos, por tratar-se de uma composição cíclica, onde as unidades, sejam elas temáticas, harmônicas ou rítmicas, se mostram recorrentes de forma idêntica ou levemente transformados.

Textura

Segundo Jan LaRue, o conceito de “textura” pode ser entendido como a disposição dos timbres, tanto em momentos determinados como no desdobramento da obra.¹⁵² Visando ampliar a abrangência deste conceito, citamos Wallace Berry, autor do livro *Structural Functions in Music*, que, respondendo à pergunta “o que é textura musical?”, declarou que

A textura da música consiste em seus elementos sonoros; ela está parcialmente condicionada pelo número desses elementos soando em simultaneidade ou concorrência, suas qualidades são determinadas pelas interações, inter-relações e projeções relativas e substanciais da linha dos componentes ou de outros fatores sonoros desses componentes.¹⁵³

Berry considera também que a imagem de “densidade” implica um aspecto quantitativo da textura, ou seja, estando relacionada ao número de eventos ocorrentes assim como ao grau de compressão desses eventos dentro de um dado intervalo espacial.¹⁵⁴ Partindo desse referencial, procuramos visualizar as relações texturais das canções do ciclo *Beiramar*, assim como sua co-relação com a poesia, o que nos permitirá obter, além de um melhor entendimento da obra, a percepção de aspectos que auxiliem na sua execução.

A canção *Estrela do Mar* traz em sua introdução a sobreposição de duas linhas melódicas isorrítmicas simples, em oitavas, executadas pelo piano. Podemos notar sua construção recessiva, configurada pelo declínio da complexidade da textura. Temos aí a ocorrência de

¹⁵² LARUE, 2004, p.17.

¹⁵³ BERRY, 1987, p.184.

¹⁵⁴ BERRY, 1987, p.184.

somente uma tríade que será reduzida a um bicorde e, em seguida, a uma só nota (fig.3.9).

The figure shows a musical score with three measures. Above the score, an arrow points to the right with the text 'declínio de complexidade'. The first measure is labeled 'tríade' and shows a complex chord structure. The second measure is labeled 'bicorde' and shows a simpler two-note structure. The third measure is labeled '1 nota' and shows a single note. The score is written in treble and bass clefs with a forte (f) dynamic marking.

Fig.3.9. Declínio recessivo da textura. Podemos notar a redução das estruturas harmônicas (acordes)

A parte A1 [c.9-24] apresenta duas configurações texturais. A primeira corresponde à seção A1' [c.9-17], onde temos uma textura em três camadas distintas: a melodia vocal, os acordes na região médio-grave e a melodia secundária nos baixos do piano. Essa configuração será reduzida a dois estratos sonoros, tais sendo a melodia vocal e os acordes estacionários no acompanhamento do piano na seção A1'' [c.17-24]. Podemos notar que ocorre, assim como na introdução, certa diminuição da complexidade textural (fig.3.10).

The figure shows two musical examples. The first example, labeled 'c.13', shows a vocal line with the lyrics 'A - ba-lua -' and piano accompaniment. The second example, labeled 'c.18', shows a vocal line with the lyrics 're - de pes-car' and piano accompaniment. Both examples show a reduction in textural complexity.

Fig.3.10. Diminuição da complexidade textural em A

Na parte A2, a seção A2' reinterpreta literalmente a melodia secundária no baixo do acompanhamento encontrada em A1'. Entretanto, o estrato intermediário da textura introduz a

figura do ostinato rítmico em colcheias, elemento que não ocorrerá mais na canção.¹⁵⁵ A articulação de acordes arpejados no acompanhamento do piano da seção A2” é o seu único elemento diferencial da homóloga A1”.

A parte B, em suas duas ocorrências, apresenta uma textura em quatro estratos, tais sendo a melodia vocal, a melodia nas notas agudas do acompanhamento do piano (que se mostra como o dobramento da melodia vocal), bicordes na região média e acordes na região grave do piano (fig.3.11).

The image shows a musical score for Figure 3.11. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 25 with the lyrics "Que - ro ser fe - liz". The piano accompaniment is divided into four distinct layers or "estratos": a vocal doubling melody in the upper register of the right hand, dyads in the middle register, and block chords in the lower register of the left hand. The score includes dynamic markings like *v* and *sf*, and a triplet of eighth notes in the vocal line.

Fig.3.11. Estratos da textura em B

Um aspecto notado nesta canção é a presença de uma célula de transição entre A e B. Apresentando uma textura em quatro estratos, esta célula sofrerá variação na articulação interna de B, apresentando o aumento da complexidade da textura (fig.3.12).

The image shows four examples of articulatory motifs in the piano accompaniment, labeled c.24, c.28, c.64, and c.68. Each motif is shown in a piano score format with a treble and bass clef. The motifs illustrate increasing complexity in articulation and texture. The first motif (c.24) has a simple articulation. The second (c.28) has a dynamic marking of *sf*. The third (c.64) has a dynamic marking of *v* and a marking of *(non arpeg.)*. The fourth (c.68) has a dynamic marking of *v*.

Fig.3.12. Motivo articulatório de B

¹⁵⁵ Esse padrão rítmico ocorrerá na última canção, *Ogum de Lé*, traduzindo a mesma afetividade percebida junto ao texto poético deste trecho.

A parte C (C1 e C2) são idênticas, apresentando a melodia vocal acompanhada por acordes do piano, com pequeno dobramento da melodia do canto que será reiterado na ponte que se segue.

Harmonia

Nesta canção não há indicação de tonalidade através de armadura de clave, o que nos leva a considerá-la na modalidade de ré dórico, embora em alguns momentos encontremos as notas sib e dó#, o que caracterizaria a tonalidade de ré menor. Em sua estrutura harmônica percebemos a simetria entre as partes homólogas [A1-A2], [B1-B2], [c.49-64] e [pontes], assim como ocorrência de ambiguidade, causada pela presença de elementos modais e tonais centralizados na nota ré, que denominaremos “fato”. Essa ambiguidade, percebida em vários momentos da obra, nos remete à musicalidade das manifestações culturais do nordeste brasileiro, sabidamente presente na obra de Marlos Nobre.

Não nos estendendo à planificação harmônica da canção, apresentamos, de forma esquemática, afim de visualizá-los, alguns exemplos mais significativos desses fatos e das correlações entre suas ocorrências, na canção *Estrela do mar*.

A introdução apresenta a ocorrência do fato1, onde a nota mi_b do c.4 nos remeteria à ambiência de ré frígio (fig.3.13). Esse fato ocorre de forma idêntica e simétrica em c.36, 40, 76 e 80.

fig.3.13. Direcionamento a ré frígio [fato1]

O fato2 corresponde ao elemento de bitonalidade ou bimodalidade, que terá ocorrências simétricas em B [c.26 e 70] e [c.30 e 66] (fig.3.14a), em C [c.36], [c.40 e 76] e sua variação em [c.80] (fig.3.14b), nas pontes [c.42, 44, 82, 84] (fig.3.14c) e no compasso final do *coda* [c.89]. (fig.3.14d)

Fig.3.14a.Fato2 em B

Fig.3.14b. Fato2 em C

Fig.3.14c. Fato2 nas pontes

Fig.3.14d. Fato2 nas pontes

Em B podemos notar dois estratos harmônicos: o acorde de d_6^7 , como a dominante da tonalidade de fá, confirmada pelo movimento cadencial $V_7 - I$, e o acorde de $do^\#$ lócrio, que nos remeteria a ré menor (sua tonalidade relativa), exercendo função de dominante devido à presença de sua sensível ($d_6^\#$). Temos nessa configuração uma oposição de dominantes.

O fato3 corresponde ao movimento de 2a. descendente encontrado em [c.28], gerando a cadência de acordes [mi menor7 - ré maior7 – sol menor7], e sua elaboração cromática em c.68, que gerou a cadência de acordes [mi mixolídio7 - ré menor7 (dórico) – sol menor7], ambas sob o pedal de nota lá da melodia vocal (fig.3.15).

Fig.3.15. Diferenciações do fato3

Como fato4 indicamos a ocorrência de movimento melódico cromático descendente de três notas, encontrado em [c.69-70], o que não ocorre em seu homólogo [c.29-30]. Deve-se ressaltar que o fato4 também terá poucas ocorrências nas outras duas canções do ciclo (fig.3.16).

Fig.3.16. Melodia cromática descendente

Canção II

Iemanjá Ôtô

Iemanjá Ôtô Bajarê

Oki Iemanjá Bajarê ô

Sereia do mar levantou

Sereia do mar quer brincar

Canoas te vão trazer

Presentes te vão levar

Mãe d'água aceitou macumba

Vem vindo brincar na areia

Trazendo Orungã, o filho d'Inaê

O Iná ôdê resseê

Ôki Iemanjá éro lêguê

Análise Literária

Escansão

V.1.	Ie – man – já - ô - tô – ba – ja – ré	E.R. 8(3-5-8)
V.2.	O – i - á- ô – tô - ba – ja – ré-ô	E.R. 9(2-5-9)
V.3.	Se – rei - a- do – mar - le –van - tou	E.R. 8(2-5-8)
V.4.	Se – rei - a- do – mar - quer –brin - car	E.R. 8(2-5-8)
V.5.	Ca- no - as – te - vão - tra - zer	E.R. 7(2-7)
V.6.	Pre - sen - tes – te - vão - le - var	E.R. 7(2-7)
V.7.	Mãe – d’á – gu’a – cei – tou – ma – cum – ba	E.R. 7(2-7)
V.8.	Vem – vin – do – brin - car – n’a – rei – a	E.R. 7(2-7)
V.9.	Tra – zen – do - O – run – gã	E.R. 6(2-6)
V.10.	O – fi – lho – de’I – na – ê	E.R. 6(2-6)
V.11.	O- I - na – O – dê - res – se – ê	E.R. 8(3-5-8)
V.12.	O – ki – Ie – man – já –e – ro –Le - guê	E.R. 9(2-5-9)

Este poema se constitui de 4 estrofes, com 2 estrofes de 4 versos e 2 estrofes de 2 versos. Um aspecto deste poema a ser ressaltado é o número de sílabas em cada estrofe e verso. As estrofes [1 e 4] são completamente simétricas. Musicalmente, elas constituem o fragmento original de canto ritual utilizado pelo compositor; seus versos mantêm igual número de sílabas.

As estrofes [3 e 4] apresentam agrupamentos binários de versos com o mesmo número de sílabas. Considerando-os como uma disposição numericamente decrescente, estes agrupamentos formalizam a aceleração rítmica do poema, o que se perceberá, analogamente, na aceleração dramática e agógica da melodia.

Figuras de efeito sonoro

Encontramos poucas repetições de palavras. Os vocábulos que apresentam maior ocorrência são: o verbo *vir* (conjugado vem, vão, vindo), os vocábulos *bajaré*, *sereia do mar* e o substantivo próprio *Iemanjá*.

- V.1. IEMANJÁ Oto BAJARE
- V.2. Oki IEMANJÁ BAJARE o
- V.3. SEREIA DO MAR levantou
- V.4. SEREIA DO MAR quer brincar
- V.5. Canoas te VÃO trazer
- V.6. Presentes te VÃO levar
- V.7. Mãe d'água aceitou macumba
- V.8. VEM VINDO brincar na areia
- V.9. Trazendo Orungã,
- V.10. O filho de Inaê
- V.11. O Iná ode resseê
- V.12. Oki IEMANJÁ ero legue

Níveis do Poema

Nível Lexical

Como vimos no capítulo 1, o enorme contingente de negros africanos aportados no Brasil, durante o período colonial, era proveniente de diversas nações. Esse fato promoveu a coexistência de uma grande variedade lingüística que, como decorrência natural, gerou padrões de linguagens mistas, com a fusão dos vários idiomas. Esta canção apresenta um canto ritual em idioma não identificado que, dividido em duas partes, emoldura a poesia criada pelo compositor.

O único termo da religiosidade afro-brasileira que aparece nesta canção para o qual conseguimos seu significado foi Orungã – é um filho de Yemoja, mas não é *oriya*. O termo significaria “no alto do céu”. Seria o ar (entre a terra e o céu).¹⁵⁶

¹⁵⁶ VERGER, 2000, p.295.

Nível Sintático

O poema, composto por pequenos períodos de texto, apresenta paralelismos sintáticos entre determinados versos, o que lhe confere forte unidade.

- V.1. *Iemanjá Oto Bajare*
- V.2. *Oki Iemanjá Bajare o*

- V.3. *Sereia do mar levantou*
- V.4. *Sereia do mar quer Brincar*

- V.5. *Canoas te vão trazer*
- V.6. *Presentes te vão levar*

- V.11. *Oki Iemanjá ero leguê*

Nível Semântico

O poema é metafórico, assim como o anterior, transportando para a materialidade humana a imaterialidade da dimensão divina, típica da cultura mítica afro-brasileira. Essa humanização do mito corresponde à atribuição de atitudes e desejos próprios dos homens às divindades, mas mantém a consciência de sua inacessibilidade, o que é reforçado no início e final do poema.

Análise Musical

Forma

A canção *Iemanjá Ôtô* é constituída por 40 compassos que apresentam a seguinte organização:

- Introdução - c.1-2
- Partes A - Nesta parte encontra-se o canto ritual que será dividido entre ambas, sendo:
 - A1 → c.3-12, tendo sua divisão interna como A1' [c.3-6] e A1'' [c.7-12]
 - A2 → c.29-40, tendo sua divisão interna como A2'' [c.29-32] e A2''' [c.33-37].
- Parte B – c.13-26, sendo suas divisões internas B1 [c.13-20] e B2 [c.21-26].
- Ponte – c.27-28
- Coda – c.38-40

Timbre

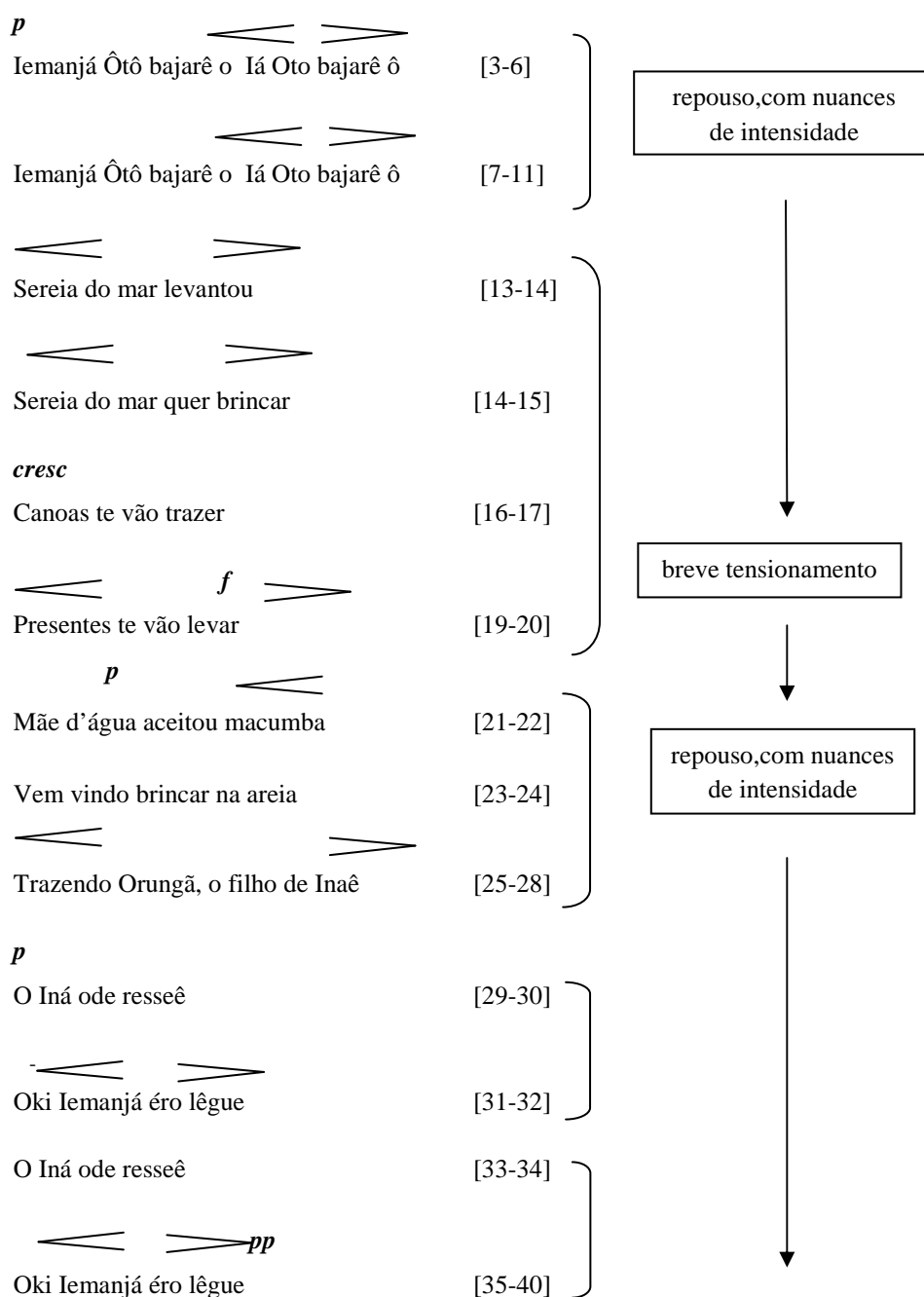
A canção *Iemanjá Ôtô* não apresenta recomendações acerca de mudanças ou nuances tímbricos. Contendo um canto ritual afro-brasileiro ainda sem tradução, a escolha do padrão vocal mais adequado deve se dar a partir da análise do texto da segunda estrofe, em português, e da afetividade que emana da obra, de sua harmonia musical e seu acompanhamento.

A melodia vocal tem seu âmbito como [lá²-ré⁴], sendo que a nota mais grave [lá²] somente ocorre uma vez, ao iniciar o texto em português da segunda estrofe. A ocorrência da nota mais aguda [ré⁴] se dá ao final da segunda parte, sendo atingida por portamentos indicados pelo compositor.

O acompanhamento do piano se localiza no âmbito de [lá¹-ré⁶], mantendo-se na região médio-grave com os baixos oitavados na região mais grave.

Acreditamos que o estabelecimento do plano sonoro desta canção, entre a voz e o piano, exige a maior compreensão do texto musical, explorando as indicações dinâmicas e agógicas indicadas pelo compositor tanto quanto daquelas advindas das referências visuais sugeridas pelo poema e sua afetividade.

Planificação da dinâmica





A primeira e última partes da canção, que apresentam o canto ritual, trazem a seguinte organização destas células:

(1-2) - (1-2) - (1-3) - (1-2) - (1-3) - (1-1)

(1-2) - (1-3) - (1-2) - (1-3) - (1) - (diluição de 1)

A planificação destas células nos permite visualizar suas simetrias e relações (fig.3.19). Relacionando as células, podemos dizer que a cel.1 traz no estrato superior somente uma nota, portanto, sem relação intervalar com outra qualquer. A cel.2 apresenta naquele estrato duas notas, mi e fá, estabelecendo um movimento de 2a. A cel.3 se mostra diretamente em simetria translacional com a cel.2.

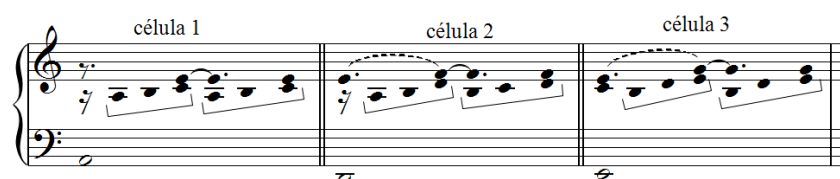


Fig.3.19 Planificação das células harmônicas

No c.11-12 encontramos um elemento melódico descendente inserido na cel.1 (fig. 3.20). Trata-se de um fragmento que estabelece então uma quarta voz àquele ostinato e podemos pensá-lo como simetria espelhada da unidade escalar do ostinato, como marcado na fig.3.19.



Fig. 3.20. Elemento melódico descendente presente no ostinato

Analisando o acompanhamento do piano na parte A, c.13-26, e sua planificação, percebemos que ele é constituído por relativa simetria de suas unidades (fig. 3.21).

Fig.3.21. Simetrias na parte A

Do c.21 ao c.27, verificamos a ocorrência de uma melodia secundária nas notas agudas no piano (fig.3.22). Para uma maior compreensão, apresentamos abaixo a planificação das alturas dos estratos deste trecho (fig.3.23).

Mãe d'á-gua a-cei-tou ma - cu-ba vem vin-do brin-car na a - rei-a tra - zen-do O-run-gã, o fi- lho_de I-na - ê

p cresc. agitando

Fig. 3.22. Melodia na voz superior do acompanhamento

c.20→

[a]

[b]

Fig.3.23. Planificação das melodias vocal e do acompanhamento

A partir da planificação podemos notar as correlações entre as unidades encontradas, estando [a] em simetria homeomórfica e [b] em simetria translacional.

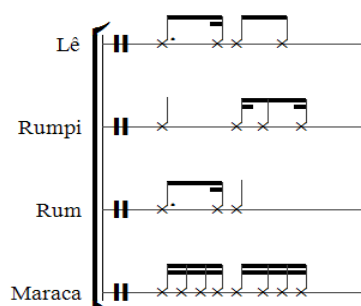
Textura

A textura da canção *Iemanjá Ôto* pode ser entendida como tendo duas configurações específicas. A primeira delas apresenta-se como uma trama de três estratos rítmicos distintos, estabelecendo um ostinato que acompanha a melodia do canto ritual nas suas duas ocorrências (fig.3.24).



Fig.3.24. Estratos do ostinato da parte A

Uma interessante associação que podemos fazer em relação a este ostinato refere-se à formação instrumental dos ritos afro-brasileiros do candomblé. Neles, o grupo instrumental é composto por agogô e três atabaques – *rum*, *rumpi* e *lé*, de tamanhos e sonoridades diferentes, onde cada um executa um estrato do *toque do oriýá*.¹⁵⁷ Podemos notar a semelhança deste ostinato com o toque *aderém*, que se destina à Iemanjá (fig.3.25).¹⁵⁸

Fig.3.25. Toque *aderem*

De forma contrastante, a segunda configuração da textura nesta canção apresenta uma sequência de acordes com direcionalidade descendente, determinando uma trama de dois estratos [c.13-20]. Do [c.20-24], a textura amplia sua complexidade apresentando a melodia secundária nas notas agudas dos acordes do piano. Notamos que o incremento de complexidade textural terá no compasso o c.40, último compasso da canção, como o seu ponto culminante, apresentando 6 vozes (fig. 3.26a e 3.26b).

¹⁵⁷ CARDOSO, 2006, p.55.

¹⁵⁸ BRÍGIDO, 1989, p.136.

c.24 →

rei - a tra - zen-do O-run-gã, o fi - lho de I-na - ê

Fig.3.26a. Reapresentação do motivo em 2as. descendentes como incremento da complexidade textural.

c.37 →

guê

poco rit.

dim

ppp

Fig.3.26b. Reapresentação do motivo em 2as. descendentes, direcionando a complexidade textural para o seu ponto culminante.

Harmonia

Esta canção é formal e harmonicamente estruturada em três partes [A-B-A], sendo as duas ocorrências de A extremamente simétricas e contrastantes com B. A parte A apresenta pouca variação harmônica, centralizando-se em lá eólio, ré dórico e mi frígio, modos que transitam pelo ostinato de três vozes do acompanhamento do piano (fig.3.27).

c.3 em lá eólio

p

c.4 ré dórico

c.6 mi frígio

Fig.3.27. Harmonia modal dos ostinatos da parte A

A parte B1 apresenta sua harmonia estruturada por dois estratos homorrítmicos sobrepostos no acompanhamento (acordes e baixo com oitava), que formam unidades sonoras simetricamente translacionais e progressivas. Analisando o amálgama harmônico formado pela melodia vocal e o acompanhamento do piano, que cria sonoridades sofisticadas e dissonantes, compreendemos que trata-se de várias configurações modais de acordes somente de lá, mi e ré (fig.3.28).

c.13→20

mi frígio E7 ré dórico7 lá mix7/9 lá eólio9

ré dórico lá eólio7/9 mi frígio7 lá eólio7 mi lócrio7/9

Fig.3.28. Harmonias modais da parte B1

Canção III

Ogum de Lé

Eu me chamo Ogum de Lé

Não nego meu naturá

Sou filho das águas claras

Sou neto de Iemanjá

Iemanjá vem do mar

A noite que ela não veio

Foi de tristeza prá mim

Ela ficou nas ondas

Ela se foi afogar

Iemanjá vem do mar

Eu vou pra outras terras

Que minha estrela se foi

Nas ondas verdes do mar

Análise Literária

Escanção

v.1. Eu – me – cha – mo' O- gum – de – lé	E.R. 7(3-7)
v.2. Não – ne – go - meu – na – tu – rá	E.R. 7(2-9)
v.3. Sou - fi – lho – das – á –guas – cla - ras	E.R. 7(2-7)
v.4. Sou - ne - to – de - Ie – man - já	E.R. 7(2-7)
v.5. Ie – man – já – vem – do – mar	E.R. 6(3-6)
v.6. A – noi – te – que'e – la – não – vei – o	E.R 7(4-7)
v.7. Foi – de – tris – te – za – prá – mim	E.R 7(4-7)
v.8. E – la – fi - cou – nas – on – das	E.R 6(4-6)
v.9. E – la – se – foi - a – fo – gar	E.R 7(4-7)
v.10. Ie – man – já – vem – do – mar	E.R. 6(3-6)
v.11. Eu - vou – prá – ou – tras – ter – ras	E.R 6(4-6)
v.12. Que - mi – nha'es – tre – la – se – foi	E.R 7(4-7)
v.13. Nas – on – das – ver – des – do – mar	E.R 7(4-7)

Quanto à forma, uma particularidade desse poema seria a presença do refrão, elemento inexistente nos outros poemas analisados. Constituído de somente um verso, que se repete, o refrão é apresentado entre as estrofes e, ao final, é reelaborado por redução. As estrofes apresentam três e quatro versos, e assimetria quanto às acentuações internas. A exemplo do poema anterior, notamos a desaceleração poética através da redução de versos das estrofes e pelo refrão reduzido ao final, embora musicalmente, como veremos adiante, ocorra a aceleração de andamento, dando o caráter conclusivo.

A estrutura rítmica do poema seria:

I	II – refrão	III	IV
E.R. 7(3-7)	E.R.6(3-6)	E.R 7(4-7)	E.R. 6(4-6)
E.R. 7(2-9)	E.R.6(3-6)	E.R 7(4-7)	E.R. 7(4-7)
E.R. 7(2-7)		E.R 6(4-6)	E.R 7(4-7)
E.R. 7(2-7)		E.R 7(4-7)	

Ocorrência e localização de rimas

Neste poema, a estrofe [1] apresenta nos versos [2 – 4] rimas externas, assim com agudas, toantes, gramatical e fonicamente pobres, constituindo-se como poema de versificação livre.

- V.1. *Eu me chamo Ogum de Lê* rima perdida
 V.2. *Não nego meu **naturá***
 V.3. *Sou filho das águas **claras*** }
 V.4. *Sou neto de **Iemanjá*** }
 V.5. *Iemanjá vem do mar* → refrão
 V.6. *A noite que ela não veio* }
 V.7. *Foi de tristeza prá mim* } rimas perdidas
 V.8. *Ela ficou nas ondas* }
 V.9. *Ela se foi afogar* }
 V.10. *Iemanjá vem do mar* → refrão
 V.11. *Eu vou pra outras terras* }
 V.12. *Que minha estrela se foi* } rimas perdidas
 V.13. *Nas ondas verdes do mar* }

Repetição de palavras

- V.1. EU me chamo Ogum de Lê
 V.2. Não nego meu natura
 V.3. SOU filho das águas claras
 V.4. SOU neto de IEMANJÁ
 V.5. IEMANJÁ VEM do mar
 V.6. A noite que ELA não VEIO
 V.7. Foi de tristeza prá mim
 V.8. ELA ficou nas ONDAS
 V.9. ELA se foi afogar
 V.10. EU VOU pra outras terras
 V.11. Que minha estrela se foi
 V.12. Nas ONDAS verdes do mar

Figuras de efeito sonoro

Encontramos poucas repetições de palavras. Os vocábulos que apresentam maior ocorrência são o verbo *vir* (conjugado vem, veio, vou), pronomes pessoais *eu* e *ela*, o verbo ser, os vocábulos *ondas* e o substantivo próprio *Iemanjá*

Níveis do Poema

Nível Lexical

Podemos notar que a utilização de verbos de ação – chamar, negar, vir, ficar, afogar, ir – conferem dinamismo ao discurso, sendo utilizados no tempo presente ou futuro, associados a andamentos mais rápidos. Contrariamente, quando os verbos são utilizados no tempo passado, em caráter nostálgico, ocorre a correlação a andamentos mais lento

Nível Sintático

O poema, a exemplo do anterior, apresenta paralelismos sintáticos entre determinados versos, que lhe conferem maior reiteração poética e dramática, o que virá a ser reforçado pela música.

V.2. SOU filho das águas claras

V.3. SOU neto de IEMANJÁ

V.5. ELA ficou nas ONDAS

V.6. ELA se foi afogar

Análise Musical

Forma

A canção *Ogum de Lé* é constituída por 54 compassos que apresentam a seguinte organização:

- Introdução - c.1-4.
- Parte A - c.5-12 e sua reapresentação em c.37-44.
- Parte B sendo o refrão - c.13-16, c.25-28, c.33-36 e c.45-48.
- Parte C – c.17-24.
- Parte D – c.29-32.
- Coda – c.49-54.

Esta é a única canção do ciclo que apresenta a forma rondó: ABCBDBAB, embora o refrão (B) sofra pequenas alterações em sua simetria.

Timbre

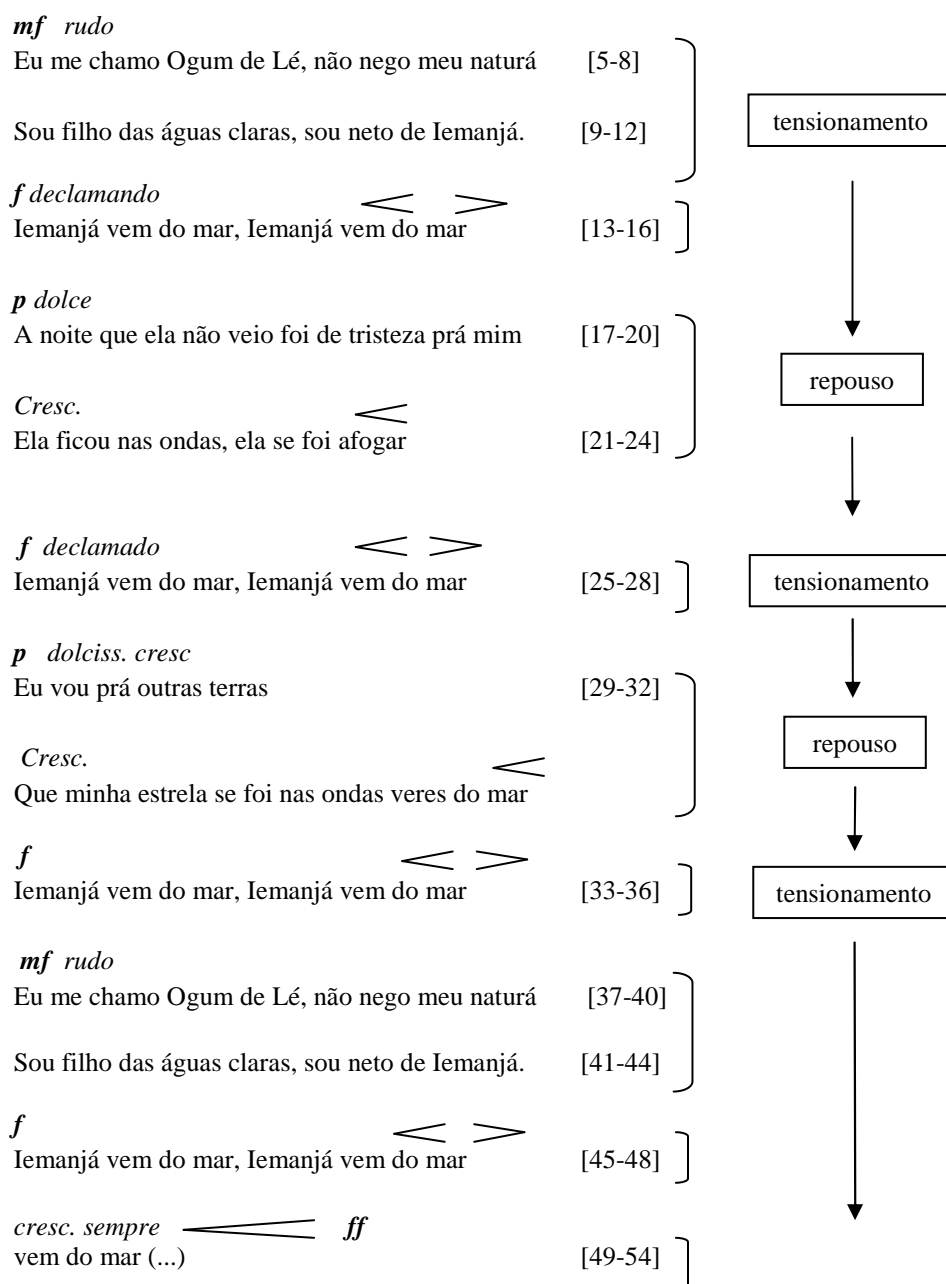
Ogum de Lé, a última canção do ciclo *Beiramar*, de Marlos Nobre, apresenta-se como uma canção estrófica, na qual as partes internas são particularizadas por andamentos e afetividades diferenciados. O compositor indica ao intérprete o caráter de cada uma das partes, o que favorece sobremaneira a criação do plano sonoro equilibrado junto ao piano, no qual ambos devem buscar nuances de sonoridade. Assim, indicações como *marcato e rudo* (c.5), *declamado* (c.13 e 25), *dolce* (c.17) e *dolcissimo* (c.29) devem ser consideradas como referências iniciais a serem exploradas a partir do maior entendimento do texto musical e suas “entrelinhas”.

O âmbito da melodia vocal é [sol²-ré⁴]. Por estar situada na região média-grave, nesta canção é necessária uma melhor articulação do texto, o que se liga também ao fato de ela apresentar notas repetidas em vários pontos.

O acompanhamento do piano se localiza no âmbito de [dó⁰-ré⁴], mantendo-se na região

médio-grave. Apresentando diferentes perfis rítmicos, a sonoridade do piano deve ser concebida a partir da visão da trama dialógica estabelecida entre ele e a linha vocal, através da intervenções e linhas melódicas secundárias.

Planificação da dinâmica



Nesta canção, o ponto importante a salientar é a simetria da organização de dinâmicas, que recebe as mesmas indicações constantes no acompanhamento.

Estruturas Musicais

Simetria

A canção *Ogum de Lé* apresenta diversas simetrias entre os elementos de suas partes, das quais apresentaremos as mais significativas. Por se tratar de uma composição simétrica, as considerações tecidas para uma parte são aplicáveis em seu homólogo.

Inicialmente, a melodia da parte A, c.5-12 e c.37-44, é formada por quatro unidades que apresentam relativa simetria em si, tendo uma parte central bastante similar e extremos assimétricos (fig.3.29).



Fig.3.29. Simetria na melodia de A

Em uma primeira observação, a unidade de c.9 pode parecer diferente das outras. Porém, através da planificação percebemos que se trata de simetria translocacional, onde ocorre uma pequena variação no intervalo inicial (de 4a. para 3a.) (fig.3.30).

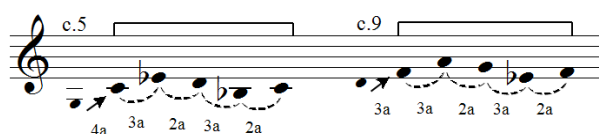


Fig.3.30. Simetria translocacional entre c.5 e c.9

A melodia do refrão, c.13-16, c.25-28, c.33-36 e c.45-48, apresenta significativa alteração em sua segunda parte. Temos aí uma nova configuração das alturas e intervalos na qual a quarta nota se torna um ponto de diferenciação harmônica e melódica, o que requer maior atenção por parte do intérprete (fig.3.31).

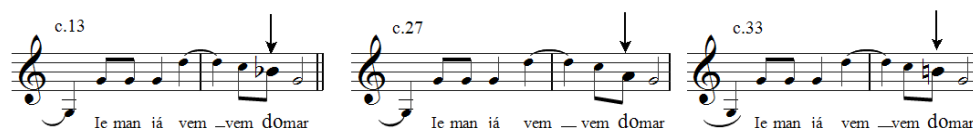


Fig.3.31. Alterações na melodia do refrão

A melodia vocal das partes C e D apresenta pouca variação de alturas. Tendo a nota sol como eixo, apresenta movimentos de pequena amplitude, o que lhe confere certo estatismo.

Referindo-nos ao acompanhamento, o piano apresenta, na introdução, uma melodia secundária escalar no baixo, c.1-5, construída com intervalos de 2ª e com direcionalidade descendente. Novamente nos deparamos aqui com elementos de diferenciação e

ambiguidade tonal ou modal (fig.3.32).



Fig.3.32. Melodia do baixo e ambiguidade tonal ou modal

A exemplo do ocorrido com a melodia vocal, o acompanhamento do refrão, parte B, sofrerá alterações mais significativas, apresentando configurações rítmicas melódicas diferenciadas em cada uma de suas ocorrências. Como ilustração, apresentamos o movimento melódico da linha do baixo em sua planificação de alturas (fig. 3.33).

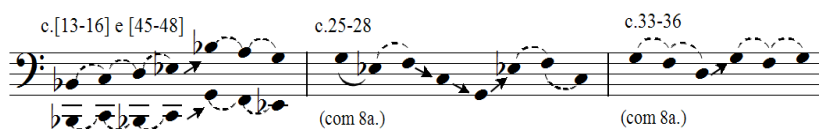


Fig.3.33. Planificação da linha melódica do baixo nas ocorrências do refrão

Textura

Nesta canção, o acompanhamento apresenta duas configurações texturais. Inicialmente, as partes A, C e D apresentam acompanhamento com colcheias, o que imprime certo dinamismo e mobilidade ao texto musical enquanto a parte B apresenta relativo estatismo com acordes em mínimas.

As partes C e D apresentam um mesmo ostinato rítmico em colcheias na região média do piano (fig.3.34), sendo que a melodia do baixo em ambas as partes, corresponde a uma elaboração da sua melodia na introdução (fig.3.33).



Fig.3.34. Padrão rítmico das partes C e D

A parte B apresenta variações em sua estrutura a cada repetição. Em sua primeira ocorrência [c.13-16] temos a melodia vocal sobre uma configuração rítmico-melódica dinâmica, onde notamos a melodia na parte superior do acompanhamento. Em sua segunda ocorrência [c.25-28] notamos a redução da complexidade textural, quando o piano apresenta, como acompanhamento, acordes com menor mobilidade, o que é intensificado em sua terceira ocorrência. Temos aí o acompanhamento em caráter recitativo, denotando maior estatismo.

Harmonia

Assim como as outras canções deste ciclo, *Ogum de Lé* apresenta uma estrutura harmônica tonal e modal, já prenunciada pela introdução, na qual o acompanhamento do piano elabora um fragmento da melodia da parte A sobre uma melodia descende no baixo, no modo de dó eólio, tendo a nota lá como elemento de diferenciação modal (dó menor) (fig.3.35).

Fig.3.35. Nota lá como elemento de diferenciação modal

Tratando-se de uma composição de fácil reconhecimento harmônico, ressaltamos aqui somente a diversidade harmônica encontrada nas ocorrências do refrão (parte B) como fato 1 (fig.3.36)

25 sol M solM/6m fã7 dó m sol m sol m/6 ré dórico dó m

33 mib7/sol fã7 ré dórico mib7/sol fã7 sol dórico

Fig.3.36. Variações harmônicas nas ocorrências de B

Como podemos notar, o refrão, embora mantenha a melodia vocal inalterada, apresenta o acompanhamento do piano com colorações harmônicas diferenciadas, pelo uso de dissonâncias, de acordes relativos e pela variação da melodia apresentada pelo baixo.

O coda [c.40-52] apresenta a harmonia de [c.38-39], assim como a melodia secundária no baixo, em elaboração por compressão, apresentando simetria rotacional (fig.3.37).

c.33-34

c.40 →

Fig. 3.37. O coda apresentando a compressão harmônica e rítmica de material de B

Concluindo esta análise, podemos dizer que o ciclo *Beiramar* traz em suas estruturas os procedimentos composicionais e harmônicos organizados de forma simétrica, fato que confere grande organicidade à obra.

Estrela do Mar												
Seções 2/2	Introd. c.1-8	A		B1 c.25-32	C1 c.33-40	Ponte1 c.41-48	A		B2 c.65-72	C2 c.73-80	Ponte2 c.81-84	Coda c.85-89
		A1' c.9-16	A1'' c.17-24				A2' c.49-56	A2'' c.57-64				
Dimensão	8 comp	8 comp.	8 comp	8 comp	8 comp	8 comp	8 comp	8 comp	8 comp	8 comp	4 comp	5 comp
Andamento s	Vivo ♩ = 108	Lento ♩ = 72	<i>Animando poco a poco</i>	Più mosso ♩ = 80	Animato ♩ = 116	<i>Poco rall</i>	Lento ♩ = 72	<i>Animando poco a poco</i>	Più mosso ♩ = 80	Animato ♩ = 116	<i>dim.</i>	Vivo ♩ = 132
Variação da dinâmica	$> f$	$P <$	$< p$	$< f$	$p < f$	$Mf > mp$	$< P$	$< p$	$< f$	<i>Mp súbito</i>	f	$F sfff$

Iemanjá Ôtô						
Seções 2/4	Introd. c.1-2	A	B1		A2 c.29-38	Coda c.38-40
			B1 c.13-20	B2 c.21-28		
Dimensão	2 comp	10 comp.	8 comp	8 comp	10 comp	3 comp
Andamentos	Moderato ♩ = 72	Moderato ♩ = 72	Più mosso ♩ = 66	<i>agitando</i>	Moderato ♩ = 72	<i>rall</i>
Variação da dinâmica	p	p	$P < f$	$P < f$	p	p

Ogum de Lé										
Seções 2/2	Introd. c.1-4	A c.5-12	B1 c.13-16	C1 c.17-24	B2 25-28	D c.29-32	B3 c.33-36	A c.37-44	B4 c.45-48	Coda c.49-54
Dimensão	4 comp	8 comp	4 comp	8 comp	4 comp	4 comp	4 comp	8 comp	4 comp	6 comp
Andamento s	Mosso ♩ = 80	Mosso ♩ = 80	Meno mosso ♩ = 66	Lento ♩ = 60	Meno mosso ♩ = 66	Lento ♩ = 60	Meno mosso ♩ = 66	mosso ♩ = 80	Meno mosso ♩ = 66	<i>Accelerand o sempre</i>
Variação da dinâmica	$f <$	mf	$f < >$	$p <$	$f < >$	p	$f < >$	mf	$f < >$	$f <$ sempre

<i>Estrela do Mar</i>						
 <p>Vivo (♩ = 108) <i>f</i></p>	 <p><i>p</i> já</p>	 <p>e vou mui-to</p>	 <p>quem me faz so-nhar</p>	 <p>ver meu pe- nar <i>cresc.</i></p>	 <p>prai- a vi- ver</p>	 <p>- ro me per- der.</p>
Isorritmia a duas vozes	Melodia secundária no baixo e acordes sobrepostos	Caráter recitativo com menor mobilidade rítmica e harmônica	Maior mobilidade rítmica com colcheias e presença de tercinas	Maior mobilidade rítmica com colcheias e melodia secundária no baixo	Acordes arpejados	Melodia secundária no acompanhamento
<i>Iemanjá Ôtô</i>						
 <p><i>p</i></p>	 <p>rei- a do mar le- van</p>	 <p>d'á- gua a- cei- tou ma <i>cresc. poco a poco</i></p>				
Ostinato rítmico em 3 vozes	Isorritmia de acordes e presença de tercinas	Três estratos melódicos sobrepostos				
<i>Ogum de Lé</i>						
 <p><i>b</i></p>	 <p>sou i- lho das á-guas cla - ras</p>	 <p>vem do mar...</p>	 <p>Ie- man- já vem <i>cresc.</i></p>	 <p><i>f</i> Ie- man- já vem</p>		
Grande mobilidade em colcheias	Intervenções simétricas rotacionais	Maior complexidade nas simetrias melódicas	Isorritmia de acordes	Caráter recitativo- harmonia estática		

Planificação harmônica

Estrela do Mar		
1.	ré dórico / ré frígio	
9.		
10.	mi lócrio ⁷	
11.	lá eólio ⁷	
12.	ré dórico	
13.		
14.	sol dórico	
15.	lá eólio ⁷	
16.	ré dórico	
17.		
18.	sol dórico	
19.	ré dórico	
20.	sol eólio	
21.	ré dórico	
22.	si dórico sobreposto à tríade sem terça (mi/si/mi)	
23.	si lócrio ⁷	
24.	si lídio ⁷ / lá dórico ⁷	
25.	sol dórico ⁷	
26.	dó mixolídio sobreposto ao elemento de ambiguidade do#	
27.	fá jônico	
28.	mi eólio ⁷ / ré mixolídio ⁷	
29.	sol dórico ⁷	
30.	dó mixolídio sobreposto ao elemento de ambiguidade do#/si ₇	
31.	fá jônico	
32.	sol mixolídio ⁷ / láM	
33.	73.	ré dórico
34.	74.	mi eólio ⁷ / ré eólio
35.	75.	
36.	76.	dó m apresentando elemento de ambiguidade do# / ré eólio
37.	77.	ré eólio
38.	78.	mi eólio ⁷ / ré eólio
39.	79.	
40.	80.	dó m apresentando elemento de ambiguidade do# / ré eólio
48.	84.	

65.	sol dórico ⁷
66.	dó mixolídio / tríade do# dim
67.	fá ⁷
68.	lá mixolídio / ré dórico
69.	sol dórico
70.	dó mixolídio sobreposto à tríade do# dim
71.	Fá M
72.	sol mixolídio / láM

Iemanjá Ôtô	
1.	lá eólio
2.	ré dórico
3.	lá eólio
4.	ré dórico
5.	lá eólio
6.	mi frígio
7.	lá eólio
8.	ré dórico
9.	lá eólio
10.	mi frígio
11.	lá menor
12.	lá menor – eólio
13.	mi frígio – ré dórico
14.	mi frígio maior (frígio espanhol)
15.	lá eólio / ré dórico
16.	ré dórico
17.	mi frígio ⁷ / 9
18.	lá mixolídio ⁷
19.	lá eólio ⁷ / 9
20.	mi lócrio⁷ (dim⁷)
21.	mi frígio ⁷
22.	lá dórico
23.	mi frígio ⁷
24.	lá dórico
25.	mi frígio (crom/baixo)
26.	lá dórico
27.	mi dórico
28.	mi frígio
29.	lá eólio
30.	ré dórico
31.	lá eólio
32.	mi frígio
33.	lá eólio
34.	ré dórico
35.	lá eólio
36.	mi frígio
37.	lá eólio / lá menor
38.	
39.	lá menor / lá eólio
40.	

Ogum de Lé		
1.	dó dórico / dó menor	
2.		
3.		
4.		
5.	37.	
6.	38.	ré frígio
7.	39.	dó dórico / dó menor
8.	40.	ré frígio
9.	41.	dó dórico
10.	42.	sib maior
11.	43.	fá mixolídio
12.	44.	dó dórico
13.		dó dórico / sol m
14.		
15.		
16.		ré eólio / dó m
17.		sol dórico
18.		ré dórico
19.		sol dórico
20.		ré dórico
21.		sol dórico
22.		sib maior
23.		mi lócrio⁷ (dim⁷) mib lídio ⁶
24.		ré mixolídio
25.		sol mixolídio / mi lócrio ⁷
26.		fá mixolídio / dó dórico
27.		sol mixolídio / mi lócrio ⁷
28.		ré dórico
29.		sol dórico
30.		mib menor ⁹
31.		mi lócrio⁷ (dim⁷) mib lídio ⁶
32.		ré mixolídio
33.		mi lídio ⁷
34.		fá lídio ⁷
35.		mi lídio ⁷
36.		fá lídio ⁷ / mi lócrio ⁷

45.	dó dórico / sol m
46.	
47.	
48.	ré eólio / dó dórico
49.	mib lídio ⁷ ré frígio
50.	
51.	
52.	
53.	
54.	

Vocalidade afro-brasileira

Um dos nossos objetivos neste estudo foi analisar casos particulares de canções de câmara brasileiras, destacando, entre outras características, em que medida são manifestações de um tipo próprio de vocalidade afro-brasileira. Mas como, exatamente, devemos entender a noção de vocalidade? Para responder a essa pergunta, recorreremos a Paul Zumthor, que, em seu livro *A letra e a voz: a "literatura medieval"*, apresenta um interessante conceito que vem ao encontro de nossa abordagem:

Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora de linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra se constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. Essa *phonê* não se prende a um sentido de maneira imediata: só procura seu lugar.¹⁵⁹

Partindo deste pensamento, podemos então considerar que, ao falarmos da *canção de câmara*, nos referimos não somente ao texto musical, como a associação do léxico musical específico ao poema ou letra, mas também a atuação imprescindível da voz, que o traduz e vivifica. ? Nesse sentido, vocalidade não é apenas a dimensão acústica da voz que canta, empiricamente analisável, mas um fato de cultura, que, em suas manifestações, traz consigo sua historicidade e as marcas dos seus usos que a memória cultural preserva.

Ainda segundo Zumthor, o texto (enquanto elemento literário) pode ser considerado como *seqüência lingüística que tende ao fechamento, e tal que o sentido global não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares por seus sucessivos componentes*. De forma mais

¹⁵⁹ ZUMTHOR, 1993, p. 21.

ampla, ele considera como obra aquilo que *é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo então compreende a totalidade dos fatores da performance*. Assim, a voz, no ato de performance, extrai a obra do texto, permitindo que aqueles elementos fortaleçam a sua *intenção persuasiva* e ampliem a sua autoridade no discurso.¹⁶⁰ Zumthor nomeia como *índice da oralidade* tudo aquilo que, no interior de um texto, nos informa sobre a intervenção da voz humana em sua publicação, ou seja, na mutação pela qual o texto passou de um estado virtual à atualidade e existiu na memória de certo número de indivíduos. Correlacionando-se à canção, poderíamos reunir elementos como timbre, inflexão, dicção, dinâmicas, agógica e o próprio silêncio, dentre outros, para, apropriando-nos da terminologia de Zumthor, nomeá-los como *índice de vocalidade*. Chamamos aqui de *índices da vocalidade* todos os elementos que, no texto musical, orientam (ou sugerem) a intervenção da voz humana na sua performance, indo desde a notação técnica da música até mesmo às inflexões e caracteres indicados pelo compositor.

Podemos considerar que a importância da voz na canção de câmara não reside somente em relação à sua materialidade, mas, pelo dialogismo, nas relações internas e externas estabelecidas a partir do texto, sejam elas texto/obra, texto/intérprete e obra/intérprete. Desse modo, são elencadas três indissociáveis instâncias de realidade: a do texto em seu suporte gráfico material, a da vocalidade e aquela que é recebida pelo ouvinte ou fruidor. Então intuimos a real complexidade da relação entre a vocalidade e a obra, tendo em vista que,

O artista não dispõe de meios para fazer escutar a voz; mas pelo menos a cita intencionalmente naquele contexto, confiando ao olho a tarefa de sugerir ao ouvido a realidade sonora. Essa transferência de um sentido a outro perde aqui a pura abstração que teria na leitura muda e solitária.¹⁶¹

¹⁶⁰ ZUMTHOR, 1993, p.220.

¹⁶¹ ZUMTHOR, 1993, p.125

Entretanto, nenhum texto musical é conclusivo em si, pelo fato de que traz, de forma subliminar, outros vários *apelos vocais* que, provindo do discurso poético, nos remetem às delicadas questões da interpretação e sua subjetividade, como tratamos em capítulos anteriores.

Em consonância a esta afirmativa, Mário de Andrade afirmou que *nunca uma canção transcrita no papel ou no instrumento poderá dar a quem a estuda, a sua exata realidade*.¹⁶²

Isso se mostra correto, principalmente ao tratarmos sobre a afro-brasilidade na canção de câmara, com sua tradução e ressignificação. Outro importante ponto levantado por Andrade se refere ao timbre e dicção adotados na execução do repertório da canção de câmara.¹⁶³ Torna-se evidente que as considerações de Andrade devem ser interpretadas à luz do contexto histórico-social vivenciado por ele. Assim, ao referir-se às vozes masculinas *essencialmente brasileiras*, por exemplo, Andrade afirma que não se trata de

(...) um barítono italiano útil para “Os Barbeiros de Sevilha”. Mas um barítono mais liso, mais clarinetístico, às vezes de um tom clarinante de esplêndido nasal, quando a voz se timbra de afrobrasileirismo vocal. Nem tenores nem baixos. Nem barítonos de belcanto. Mas uma voz ao mesmo tempo tenorizante e serenamente forte, duma carícia musculosa, sem falsetes nem outras falsificações sexuais. Nem *argentinidades* nem *norteamericanismos*.¹⁶⁴

Não concordamos que somente o timbre e a dicção, enquanto índices da vocalidade, nos bastariam para definir a voz afro-brasileira, ou a legitimar dentro de uma estética vocal, incorrendo no equívoco do estabelecimento de clichês e modismos. Poderíamos deduzir que o

¹⁶² ANDRADE, 1975, p.122.

¹⁶³ Segundo Andrade, o canto nacional somente poderia se legitimar a partir do momento em que não se baseasse nos princípios técnicos europeus, como a impositação operística e a emissão *exagerada* de algumas consoantes, como o *r* e *s*. ANDRADE, 1975, p.126

¹⁶⁴ ANDRADE, 1975, p.127.

ideal interpretativo apregoado por Andrade, na amplitude de seus enunciados, se reveste de inquestionáveis orientalismos e, ainda hoje, é adotado por estudiosos e cantores.

Desse modo, acreditamos que, ao interpretarmos a canção de câmara afro-brasileira, não devemos buscar estabelecer a unidade estilística partindo dos índices de vocalidade, mas sim buscar *escutar a memória in-corporada na vocalidade*.¹⁶⁵ Assim, não propomos aqui enumerar *sugestões interpretativas* para o ciclo Beiramar ou qualquer outra obra afro-brasileira, construindo um glossário de representações fetichistas para o consumo e mercantilização do exótico. Julgamos que a busca desta (pseudo)estética, deste saber-fazer, somente será alcançada e legitimada pelo entendimento e inscrição dessa vocalidade no *tópos* dos confrontos sócio-culturais, onde memória e tradição devem ser manter vivas e vivenciadas.

¹⁶⁵ VILAS, 2005, p. 195

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o propósito de contribuir para o estabelecimento de uma visão crítica acerca da representação da afro-brasilidade na canção de câmara brasileira, este trabalho fundamentou-se em quatro importantes questões basilares: a representação musical erudita da identidade e alteridade de culturas subordinadas historicamente; a dicotomia entre popular e erudito; a apropriação antropofágica de bens culturais e sua justificativa pelo novo estatuto de arte erudita e a busca por atitude artística mais adequada frente à performance da afro-brasilidade na canção. Considerando a complexidade de tais questões, não nos propusemos a respondê-las de forma cabal e definitiva, mas sim a suscitar a maior reflexão acerca do ininterrupto processo de representação e tradução da diversidade cultural na música erudita e, de forma mais pontual, a correlação estabelecida entre a afro-brasilidade, em sua vocalidade e várias manifestações, e a canção de câmara brasileira.

Como vimos, a diáspora africana, compreendida como a movimentação transnacional de grandes contingentes negros pelo mundo na situação de escravos, imprimiu marcas indeléveis na história da humanidade. Legendada como o *Atlântico Negro*, pelo sociólogo Paul Gilroy, tal movimentação promoveu a invenção e reinvenção de novas culturas negras, híbridas, resultantes do ininterrupto fluxo de trocas culturais. Assim, pensada como trama social complexa e profundamente diversificada, a sociedade brasileira teve sua evolução, ao longo dos seus 500 anos, marcada por interseções e conflitos culturais decorrentes das articulações e ressignificações simbólicas (e de identidades) das etnias européia, indígena e negra. O caráter híbrido de sua constituição impede que conceitos categorizantes, tais como identidade, nação e música brasileira, adquiram a conotação de homogeneidade já que partem de um contexto essencialmente heterogêneo marcado pela diversidade e, desta forma, se invisibilizam as grandes discrepâncias de nossa sociedade.

Partindo desta premissa, acreditamos que, ao falar em afro-brasilidade na música brasileira e mais especificamente no âmbito da canção de câmara, nos referimos não somente ao universo cultural negro, de seus saberes e valores, mas também ao contraditório processo de construção e preservação identitária brasileira, marcado historicamente por *orientalismos*, preconceitos e às contradições em sua representação na música erudita. Assim, se faz necessário entender conceitos como *Identidade* e *Cultura* como projetos de significações e ressignificações simbólicas que possibilitam a compreensão da realidade social na qual estamos inseridos.

A partir daí, somos levados a refletir sobre a antropofagia do nacionalismo modernista da música brasileira, o que nos leva a indagar sobre até que ponto a canção de câmara brasileira, em sua trajetória histórica, representou (e representa) a diversidade social brasileira, subordinando-a a processos de alfabetização social e política pela tradução orientalista de negros e índios, devorando seu patrimônio cultural e alteridade?

Desse modo, a afro-brasilidade na canção de câmara não se reduz à simples representação artística do exótico ou ao esteticismo negrista pelo uso exaustivo de estereótipos da musicalidade dita *negra*. Devemos considerá-la como a representação de patrimônios culturais e alteridades, onde as identidades étnicas e suas relações sociais se expressam, como processo vivo de recriação cultural, em processo de assimilação e transformação de códigos populares em códigos eruditos. Desse modo, ao analisarmos *Beiramar, Op. 21*, de Marlos Nobre, buscamos compreender o que se encontra nas *entrelinhas* do texto musical, ou seja, transcendendo o discurso unicamente musical de sons, palavras, ritmo e paráfrases, procuramos visualizar as essencialidades da vocalidade, da história, dos saberes e da religiosidade afro-brasileiros ali presentes.

Através desta perspectiva, vimos que a canção de câmara de temática negra traz em si códigos culturais e signos cuja valoração se faz pela sua transmissão consciente e, fundamentalmente,

pela sua recepção em um processo de construção de sentidos e pertencimento por aqueles cujo patrimônio cultural se apresenta traduzido e ressignificado antropofagicamente. Assim, novamente citando Sansone, *parecer africano ou soar como africano* seria o substrato historicamente decisivo na mercantilização cultural da afro-brasilidade. De mesmo modo, o deslocamento de tais códigos culturais para outros contextos de representação, nos leva a refletir sobre a amplitude de sua ressignificação e interpretação, assim como a avaliarmos a eficiência das novas ênfases e valorizações recebidas, considerando-se que tal construção de sentidos para um fenômeno cultural e seus desdobramentos somente se dá a partir de seu lugar genuíno de pertencimento.

Como dissemos em páginas anteriores, a tentativa de estabelecimento de uma estética afro-brasileira, a partir da utilização fetichista de um léxico musical e promoção do exótico, se apresenta como o grande equívoco que, ainda hoje, é considerada autêntica por muitos produtores culturais. De mesma forma, uma obra só pode ser legitimada como afro-brasileira (ou não) por aqueles que são nela representados, assim como o seu patrimônio cultural.

Em face disto, não nos propomos a arrolar *sugestões interpretativas* para a obra *Beira-mar*, tendo em vista que *cantar* a afro-brasilidade na canção de câmara se traduz como a compreensão da diversidade de nossa sociedade, em seu complexo processo histórico-cultural por parte do intérprete.

Considerando-se o que foi dito acima, gostaríamos de concluir este trabalho elencando uma nova questão, cuja resposta permanecerá em aberto como fomento para futuras reflexões: até que ponto a canção de câmara brasileira ideologicamente estabeleceu-se como um plano de confrontações criativas para a legitimação da afro-brasilidade e diversidade cultural, refutando preceitos e preconceitos em nossa sociedade?

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e colaboração de Maurice Cunio et al. 2ª ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1962. Título original: *Dizionario di Filosofia*.

ABDO, Sandra. Execução / Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi* (Belo Horizonte) 1 (2000) p.16-24.

ADORNO, Theodor W. Idéias para a sociologia da Música. Tradução de Roberto Schwartz. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Título original: *Ideen zur Musiksoziologie*. (Coleção Os Pensadores).

AJAYI, Tayo Julius. *Empréstimo e Variação interlingüística*. Tese de Doutorado em Estudos Lingüísticos. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1945.

ALVES, Rubem A. *O que é Religião*. 16ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. Coleção Primeiros Passos.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas Ltda, 1983. Obras de Mário de Andrade vol. 11.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.

ARAÚJO, Samuel. Identidades brasileiras e representações musicais: músicas e ideologias da Nacionalidade. *Revista Brasileira* (Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música) 4 (2000) p.40-48.

ATHIAS, Renato. *A noção de Identidade étnica na Antropologia Brasileira: de Roquete Pinto à Roberto Cardoso de Oliveira*. Pernambuco: Editora Universitária UFPE, 2007.

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

BORÉM, F.; CAVAZOTTI, A. Entrevista com Luciana Monteiro de Castro... *Per Musi* (Belo Horizonte) 15 (2007) p.78-86.

BRIGIDO, Suely. O significado dos ritmos dos Orixás afro-brasileiros. *Revista Brasileira de Música* (UERJ, Rio de Janeiro) XVIII (1980) p.130-137.

CAMBRIA, Vincenzo. Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica. *Música e Cultura* (Revista On-Line de Etnomusicologia) 3 (2008) p.6-10.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4ª. ed. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. Título original: *Culturas Híbridas: Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*.

CARDOSO, Ângelo N. Natale. *A Linguagem dos Tambores*. Tese de Doutorado em Etnomusicologia. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2006.

CARVALHO, Mário Vieira de. A partitura como “espírito sedimentado”: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia;

KANGUSSU, Imaculada. *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005, p.203-224.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e Mito*. Trad. de J. Guinsburg e M. Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. Título original: *Sprache und Mythos – Ein Bestrag zum Problem der Gaetternamen*.

CASTRO, Yeda P. Dimensão dos aportes africanos no Brasil. *Revista Afro-Ásia* (UFBA, Salvador) 16 (1995) p.24-35.

CASTRO, Yeda P. *Antropologia e lingüística nos estudos afro-brasileiros*. *Revista Afro-Ásia* (UFBA, Salvador) 12 (1976) p.211-227.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e Democracia. *Revista AFIPE* (Belo Horizonte) 1,1 (2010) p.7-11.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Trad. F. Borém. *Per Musi* (Belo Horizonte) 14 (2006) p.5-22.

COSTA, Sérgio. *Dois Atlânticos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DE TUGNY, Rosângela Pereira. Mapeando estudos sobre músicas tradicionais no Brasil. *Habitus* (Goiânia) 5, 1 (2007) p.119-147.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Paola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. Título original: *Myth and Realiy*.

FAGES, J. B. *Para entender o Estruturalismo*. Tradução de Miguel Castro Henriques. Lisboa: Moraes Editores, 1973. Título original: *Comprendre le Structuralisme*.

FELD, Steven; KEIL, Charles. *Music grooves: essays and dialogues*. Tucson, Arizona: Fenestra Books, 2005.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *A arte da música através dos tempos: ensaios histórico-críticos sobre a música no Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Atheneu-Cultura, 1990.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001. Título original: *The Black Atlantic*.

GOLDSTEIN, Norma. *Sons, versos, ritmos*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

GUSDORF, George. *O Mito e a Metafísica: Introdução à Filosofia*. Tradução de Hugo di Primio Paz. São Paulo: Editora Convívio, 1980. Título original: *Mythe et Métaphysique*.

IAZZETTA, Fernando. A música, o corpo e as máquinas. *Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* 4, 4 (1997) p.27-44.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006. Título original: *The question of cultural identity*.

LARRAIN, Jorge. El concepto de identidad. *Revista FAMECOS* (Porto Alegre) 21 (2003) p.30-42.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Madrid: Idea Books, 2004.

LEVI-STRAUSS, Claude. Mito e Significado. Tradução de Antônio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978. Título original: *Myth and Meaning*.

LÜHNING, Angela. Música: palavra-chave da Memória. In MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira; TRAVASSOS, Elizabeth. *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

LYOTARD, Jean-Francois. *O Pós-Moderno*. 2a. ed. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. Título original: *La Condition Postmoderne*.

MAGALDI, Cristina. Antes e depois do samba: modernidade, cosmopolitismo e música popular no Rio de Janeiro no começo e final do século XX. *Claves* (UFPB) 3 (2007) p.28-40.

MARIZ, Vasco. *História de Música no Brasil*. 5a.ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

MARIZ, Vasco. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MARQUES, Marcelo Pimenta. Mito e Filosofia. In: ANDRADE, Mônica V.; COSCARELLI, Tânia Costa. *Mito*. Belo Horizonte: Núcleo Filosófico Sônia Viegas, 1994, p.17-37.

MARTINEZ, José Luiz. Brasilidade e Semiose Musical. *Revista Opus* (Campinas) 12 (2006) p.114-131.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Vol. III. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Editora Terceira Margem, 2006.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005. Título original: *Le combat de Chronos et Orphée. Essais de sémiologie appliquée*.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NOBRE, Marlos. Entrevista concedida a Robson Lopes, 2010.

OLIVEIRA, Rogério Rodrigues de. *O sincretismo cultural, religioso e musical na Missa Afro-Brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. Monografia de Especialização em Música Brasileira no Séc. XX. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2001.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. Trad. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia* (USP) 44, 1 (2001) p.221-286.

PRANDI, Reginaldo. O Candomblé e o Tempo. Concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* (São Paulo) 16, 47 (2001) p.43-58.

PRANDI, Reginaldo. As religiões afro-brasileiras e seus seguidores. *Civitas*. Revista de Ciências Sociais (Porto Alegre) 3, 1 (2003) p.15-34.

PRANDI, Reginaldo. Nas Pegadas dos Voduns: Um terreiro de tambor-de-mima em São Paulo. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.) *Somavó, o amanhã nunca termina*. São Paulo: Empório da Educação, 2005, p.63-94.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROCHA, Everardo P G . *O que é Mito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos. Vol. 151).

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Título original: *Orientalism*.

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

SANSONE, Lívio. Da África ao Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. *Revista Afro-Ásia* (UFBA, Salvador) 27, 1 (2002) p.249-269.

SANSONE, Lívio. *Negritude sem Etnicidade: o local e o global nas relações sociais e na produção da cultura negra do Brasil*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Edufba; Pallas Editora, 2007.

SANTOS, José Luiz. *O que é Cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007. (Coleção Primeiros Passos. Vol. 110).

SANTOS, Orlando. *Orisá: natureza em sintonia com a vida*. Vitória: Editora Multiplicidade, 2000.

SANTOS, Ernesto Perini. Mito e Metáfora. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia. *As luzes da arte*. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999, 365-384.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1991.

SEKEFF, Maria de Lourdes. A alma musical brasileira. *Revista Brasileira* (Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música) 16 (2004) p.2-13.

SILVA. Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda – caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1998. Título original: *A history of Brazil*.

SOUZA, Eneida M. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002

SQUEFF, Enio; WISNIK, J. Miguel. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção O nacional e o popular na cultura Brasileira).

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada* (USP) 1, 2 (2003) p.7-24.

TRAVASSOS, Elizabeth . *Os Mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*. 2a. ed. São Paulo: Ed. USP, 2000.

VELOSO, Mariza. O Fetiche do Patrimônio. *Revista Habitus* (Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia Universidade Católica de Goiás) 4, 1, (2006) p.437-454.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 4a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 1995.

VILAS, Paula Cristina. A voz dos quilombolas: na senda das vocalidades afro-brasileiras. *Revista Horizontes Antropológicos* (IFCH-UFRGS, Porto Alegre) 11, 24 (2005) p. 185-197.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2a. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

YAMPOLSKI, Roseane. O estetismo na música contemporânea. *Artefilosofia* (Ouro Preto) 1 (2006) p.177-184.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Título original: *La Lettre et la Voix: de la "littérature" médiévale*.

Documentos eletrônicos

CAMBRIA, Vincenzo. *Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica*. Disponível em: <http://www.musicaecultura.ufba.br/Cambria-Diferenca.pdf>. Acesso em 24/01/2010.

FESMAN 2010 – Festival Mundial de Artes Negras, “A Diáspora africana e a sua conexão com a África” - www.fesman2009.com/pt/component/content/article/186. Acesso em 01/10/2009.

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. *Análise do discurso musical: Uma abordagem semiótica*. 1997. Dissertação de Mestrado em Estudos Linguísticos. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-21012008-131652>. Acesso em 08/05/2009.

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. *O Sentido da Música: semiotização de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração de sentido musical*. Tese de Doutorado em Estudos Lingüísticos. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.teses.usp.br>. Acesso em 28/03/2009.

Vou te contar. *A Revista do Censo 2000* 1 (2000). Publicação bimestral do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br>. Acesso em 15/03/2010.

ANEXO I

Nascido na cidade de Recife, em Pernambuco, em 1939, Marlos Nobre é considerado um dos mais expressivos compositores brasileiros do final do século XX. Durante a sua formação musical, teve como professores Koellreutter, Guarnieri, Ginastera, Messiaen e Dallapiccola, que lhe permitiram adquirir, além de grande domínio técnico, um profundo conhecimento acerca das várias correntes estético-musicais brasileiras. Compositor, pianista e regente, talvez ele seja o mais premiado e difundido compositor brasileiro no cenário internacional da atualidade.¹⁶⁶

Possuidor de uma musicalidade singular e vigorosa, sua obra é marcada tanto por uma brasilidade imanente, na qual a cultura popular e a complexidade rítmica são apresentadas de maneira tecnicamente elaborada, quanto por uma sofisticada estética de vanguarda. Marlos Nobre tem uma produção musical significativa em diferentes gêneros, que tem sido editada, gravada e executada internacionalmente

ENTREVISTA COM O COMPOSITOR MARLOS NOBRE¹⁶⁷

Robson Lopes (RL) - Como podemos classificar as fases musicais de sua obra?

Marlos Nobre (MN) - Em geral toda classificação é um pouco restritiva e incompleta. Mas é possível, em linhas gerais, classificar alguns períodos na minha trajetória como criador. A primeira fase vai de 1959 a 1963, sendo caracterizada pela minha franca adesão à idéia estética de uma música nacional, não "nacionalista". Esta distinção é importante, porque, na verdade, nunca fui adepto nem tolerei a estética "nacionalista brasileira", que desde o começo de minha carreira me parecia vazia e sem sentido. O uso de temas folclóricos ou pseudo-

¹⁶⁶ Para maiores informações, consultar o site do compositor: <http://marlosnobre.sites.uol.com.br>.

¹⁶⁷ Entrevista gentilmente concedida pelo compositor através de correio eletrônico.

folclóricos, tratados à maneira clássica, com formas neo-clássicas, algo como vestir os temas com formas tradicionais, sempre me pareceu o maior fracasso dessa orientação. Mas o "nacional", com uma livre utilização, sem estar preso às estéticas neo-clássicas, esse sim me parecia o caminho.

Influências como a música de rua de Recife (frevos, caboclinhos, maracatus, cirandas) e paralelamente a liberdade que eu sentia na música de Stravinsky, Prokofieff, Bartok e minha atração para Schoenberg, Berg e Webern, se misturam então nesta primeira fase, cujas obras principais são o *Concertino*, para piano e cordas, o *Divertimento*, para piano e orquestra, o *Trio* para piano, violino e cello, o *1º Ciclo Nordestino*, para piano.

Na realidade, o ano 1963 foi decisivo na minha evolução técnica e estética. Foi neste biênio 1963-1964 que ganhei bolsa da *Rockefeller Foundation* para estudar com Albert Ginastera, em Buenos Aires, no Cento Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. Este período foi fundamental para meu desenvolvimento como compositor. Aprofundei meus estudos das técnicas dodecafônicas, seriais e multi-seriais e tomei contato com as novas tendências, sobretudo da Escola Polonesa, notadamente Lutoslawski, Penderecki e Baird. Começa então um período importante de minha música onde, sem perder as minhas raízes como compositor brasileiro, nascido em Recife, eu passei a pesquisar as possibilidades de um amálgama, melhor dizendo, uma síntese, entre estes dois pólos. Minha primeira obra *Variações Rítmicas*, para piano e percussão típica brasileira foi a primeira nesta nova tendência. O piano tem uma escritura serial e a percussão típica explora a rítmica pura e popular do Brasil. Logo escreveria *Ukrinmakrinkrin*, em 1964, que representou uma síntese perfeita de tudo que eu queria naquela época: o amálgama entre o serialismo livre e o que considero as raízes brasileiras. Este período serialista continua até mais ou menos 1973, com outras obras importantes em meu catálogo, como o "Concerto Breve" para piano e orquestra, *Mosaico* para orquestra, *Biosfera*, para orquestra de cordas, *Ludus Instrumentalis* para Orquestra de Câmara.

A partir de 1974 comecei a me afastar cada vez mais do serialismo e a buscar, na minha técnica de composição, uma maior liberdade no sentido de incorporar, sem qualquer restrição estética ou técnica, tanto os recursos seriais, como os politonais, tonais, multi-tonais, aliando tudo isso a uma rítmica minha, muito própria, baseada sempre na polirritmia. Esta fase começa com uma obra importante em meu catálogo: *O Canto Multiplicado* para voz e cordas, sobre texto de Carlos Drummond de Andrade, onde um humanismo profundo (se assim posso falar) passa por toda a obra. Esta fase, que poderia chamar de plural e humanística, prossegue em obras importantes de meu catálogo como *Sonancias III* para dois pianos e dois percussionistas, precedida por *Sonancias I e II*, e vai até mais ou menos 1990, com o Concerto nº 1 para percussão e Orquestra.

Mas já em 1989 começa uma outra fase, bem nítida e distinta, onde incorporo, de maneira mais direta, a tonalidade e o princípio ostensivo da repetição. A primeira obra importante que marca este novo período é *Concertante do Imaginário*, para piano e orquestra de cordas, onde eu me baseio em poesias da grande Cecília Meireles. Partindo de pequenas frases dela, eu elaboro os três movimentos da obra, que é escrita em uma espécie de pluri-tonalidade. Aliás, a tonalidade nunca abandonou meu estilo e o exemplo disso é justamente a suíte vocal *Beiramar*, que escrevi em 1968, um ano antes do meu *Concerto Breve*, para piano e orquestra explosivo, multi-serial e avançadíssimo como escritura e como sonoridade e logo depois o meu *Mosaico*, para orquestra, de 1970; portanto uma das características do meu estilo é justamente o fato de não ser marcado por fases estratificadas mas sim, onde as diferentes fases e tendências se misturam e se intercalam.

Pois bem, a partir de 1990 até hoje, eu tenho trabalhando em uma maneira que gosto de chamar de “pluralidade”, que é justamente a possibilidade que encontrei de criar minhas obras em uma linguagem "múltipla", isto é, que ao mesmo tempo pode utilizar os recursos seriais,

dodecafônicos, politonais, tonais, multirítmicos, etc., com a liberdade que me imponho e que é uma característica do meu estilo.

RL - Quais foram as ressonâncias do pensamento de Mário de Andrade e do nacionalismo modernista em suas obras?

MN - Na verdade, a leitura dos escritos de Mário de Andrade foi fundamental para minha formação estética. E uma afirmação, dele no *Ensaio da Música Brasileira*, foi fundamental para mim: ali Mário dizia que chegaria o dia em que o compositor brasileiro escreveria música sem se preocupar em ser "brasileiro", pois seu instinto "nacional" seria uma realidade, o que ele chamava então de "fase do inconsciente nacional". Isto é, nela, o compositor não mais necessitaria de apelar para temas folclóricos ou nacionalistas, mas simplesmente criaria sua música pessoal, a qual estaria, automaticamente, já imbuída deste amplo e indefinível "sentimento nacional". Eu me achava, então, sem qualquer pretensão, já imbuído dos fundamentos desta idéia. Tendo absorvido desde minha infância os maracatus, os caboclinhos, os frevos, as cirandas e também escutado e tocado muito Villa-Lobos e, sobretudo, Ernesto Nazareth, eu sentia que tinha elaborado mentalmente uma mistura daquilo tudo, juntamente com minhas experiências com a música contemporânea. Me sentia, então, capaz de criar livremente, tal como dizia Mario de Andrade, uma "música nacional livre" dos preconceitos e ditames limitadores do nacionalismo de receita. Eu abominava, sobretudo, a idéia generalizada de música do "índio de casaca", uma tremenda besteira lançada por algum tolo, para classificar Villa-Lobos.

RL - Em sua obra podemos perceber grande influência do folclore. Qual seria o limite entre o popular e o erudito?

MN - Como eu disse antes, o popular e o folclórico fizeram parte, desde meus quatro anos de idade, de minhas experiências sonoras, assim como o estudo acadêmico da música dita "erudita", eu frequentei o Conservatório e estudei com o grande Pe. Jaime Diniz, desde as formas gregorianas, passando por Palestrina e chegando a Webern. Estava, portanto, já aos meus dezoito anos de idade, equipado com uma enorme bagagem de conhecimento e de informação de toda a História da Música. Daí para chegar a uma expressão própria de criação musical é outra história. A bagagem teórica, em si mesma, é algo positivo, mas não significa que aquele que a possui consiga ser um grande compositor. Às vezes, esta bagagem pode ser até mesmo inibidora e castradora do poder criativo. Minha sorte (ou inclinação musical, seja lá o que se chame) foi que nunca me limitei aos conhecimentos adquiridos como dogmas. Eles me ajudavam a esclarecer minhas próprias dúvidas e me levavam a questionar sempre a mim mesmo e buscar novas saídas. Isso foi sempre minha estética pessoal, a partir de meus 18 anos de idade. Por exemplo, eu tocava e improvisava frevos, maracatus e cirandas em minhas aulas do Conservatório Pernambucano de Música e, por causa disso, fui severamente punido pelo então Diretor da Casa, sob o pretexto que aquilo que eu tocava era "música de rua, incompatível com a música clássica dos gênios do passado". Aquilo poderia me derrotar como artista, mas até me fortaleceu, pois procurei me justificar com o exemplo do passado. Ora, desde Bach (e também muito antes dele), passando por Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Chopin, etc., a música popular sempre foi o alimento maior que deu aos grandes compositores sua própria assinatura musical.

O que seria Chopin sem a Polônia, sem as mazurkas por exemplo? E os rondós de Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms? E Prokofieff, e Bartok, e Villa-Lobos? Então ficou clara em minha mente, já aos treze anos de idade, que a música popular não era algo à parte da clássica,

mas ao contrário, uma alimentava a outra. Não vejo limites entre uma e outra, mas apenas diferença de modos de expressão. A música popular tem seu próprio modo de expressar-se e o mesmo acontece com a música de concerto (aliás, detesto o termo "erudito", um dos poucos erros cometidos por Mário de Andrade que criou esta horrível expressão! Apenas a música, no Brasil, optou generalizar essa horrível expressão que a marginaliza de imediato da arte de hoje. Passa a ser algo limitativo, algo que a coloca como produto de "eruditos", fora da realidade do povo, e a marginaliza. Temos de fazer uma campanha forte em nível nacional para acabar com essa expressão horrível.

RL - Como você poderia descrever o movimento Música Nova e seu contexto social?

MN - Na época que criamos o movimento *Música Nova*, foi uma espécie de coisa usual no mundo inteiro que as jovens gerações se agrupassem em movimentos tipo "neue musik" ou "musica nova". Era normal e sobretudo porque nossa associação pretendia (como aliás eu consegui em Londres) ser associada à Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC) que realiza até hoje os célebres festivais de música nova em todo o mundo. E neste sentido, nosso movimento *Música Nova* teve uma grande importância no Brasil, porque até então nosso país ainda se voltava à estética nacionalista, na época totalmente defasada no cenário latinoamericano e mundial. Era como se fôssemos "fósseis" estéticos no Brasil e a jovem geração de compositores, entre os quais eu me incluía, lutava por uma mudança drástica e uma ventilação estética na música brasileira. Bastava já de "nacionalismos" de receitas fáceis, usando formas neo-clássicas e fazendo uma paródia de ritmos populares, julgando que isso "era" a música do Brasil, o que era um erro histórico naquele momento. Assim o movimento *Musica Nova* teve uma importância social, artística e criativa drástica no ambiente musical brasileiro a partir do ano 1969.

RL - A apropriação antropofágica de bens culturais pode ser justificada pela elevação da cultura popular e suas manifestações à condição de obras de arte?

MN - Creio que a antropofagia é um elemento fundamental de todas as Artes criadas no Brasil. É uma idéia maravilhosa, defendida por Osvald de Andrade e logo incorporada por Mário de Andrade. O Brasil engole tudo, "mastiga" e digere a arte de fora, todos os elementos trazidos pelo estrangeiro, os quais aqui chegando, são assimilados, "comidos" pelo espírito brasileiro que recria, então, em outra dimensão, sua própria arte. Esta idéia maravilhosa, este verdadeiro achado, sempre foi um fator muito estimulante em minha obra. Eu, pessoalmente, me alimentei a vida toda, espiritualmente e musicalmente, de todas as influências que pude ter, desde o clássico, o romântico, o moderno, o contemporâneo, o folclórico e o popular, e me considero um "esponja" que assimilou tudo isso e, por um processo "antropofágico", o digeriu e depois o recriou em uma linguagem musical que é minha, pessoal e intransferível.

RL - Como você conceituaria a afro-brasilidade musical e sua representação na música erudita brasileira?

MN - Se for uma coisa limitadora, uma tendência orientada acho uma besteira total. Para mim o Brasil é um país resultante da mistura de grandes culturas, entre as quais a cultura negra, africana é um dos componentes mais importantes ao lado da européia. A força da música brasileira está, portanto, nesta mistura. A música do Brasil não é igual à africana; ela se nutre das heranças negras, para criar sua própria seiva. Portanto, toda obra que se intitule "afro-brasileira" é preconceituosa e falha. Eu uso em minha obra muitos elementos da tradição negra, como tantos maracatus, danças, obras sinfônicas, concertos que escrevi, mas jamais pensei em denominá-las "afro-brasileiras". Temos que pensar que o Brasil é uma enorme

esponja que absorveu todos os elementos que aqui chegaram, sendo a tradição negra, trazida pelos escravos da África, um dos seus fundamentos.

RL - Na década de 1960 muitos compositores criaram obras com temática negra. Quais foram suas concepções/motivações para a composição da obra *Beiramar*? Há alguma consideração quanto à execução?

MN - Mesmo esta minha peça, *Beiramar*, eu não considero afro-brasileira. A minha motivação para realizá-la foi a atração que sempre exerceu sobre mim a música negra, as crenças e cantos negros da Bahia. Eu nunca "pesquisei" folclore; eu sempre me imbuí, me integrei no folclore, seja o nordestino ou o derivado dos negros. A Bahia, para mim, é a *meca* desta tradição e *Beiramar* saiu desta minha atração. Inclusive a letra, eu a escrevi ouvindo cantos negros de Bahia e os organizei em um texto coerente para escrever a música. Os três números da peça se baseiam, portanto, nas divindades negras de Iemanjá, Ogum de Lê, esta atração profunda do brasileiro pelo mar e pelas entidades de origem africanas, que o habitam magicamente. Portanto minha peça *Beiramar* é uma espécie de música mágica, uma interpretação pessoal dos ritos, das crenças, dos cantos da Bahia, processados através de minha própria concepção criadora. É, aliás, uma das obras atualmente mais tocadas de meu repertório para voz e lembro que eu a escrevi quando o grande barítono brasileiro Amin Feres me pediu, na época, uma obra para estrear em seu concerto no Rio de Janeiro. Eu escrevi então *Beiramar* em uma semana, em uma espécie de "transe" criativo. Sobre a interpretação, ela tem de ser a mais natural possível, sem exageros nem coisas do gênero. O canto em si tem de ter uma enorme pureza de emissão, pairando sobre a escritura pianística. Além de que, como minha obra é sempre escrita com detalhes, o intérprete tem de respeitar as dinâmicas, o fraseado, as indicações que coloco claramente na partitura.

ANEXO II

CATÁLOGO DAS OBRAS PARA CANTO

1961 - *Três Trovas*, Opus 6 (Lundu; Modinha; Final) – para soprano e piano

1961 - *Três Trovas*, Opus 6a para soprano e Orquestra

1961/1998 - *Três Trovas*, Opus 6b – para voz e violão

1962 - *Poemas da Negra*, Opus 10 (Você é tão suave; Quando; Lembrança boa) – para soprano e piano

1962 - *Poemas da Negra*, Opus 10a, para soprano e piano

1962 - *Três Canções*, Opus 9 (Maracatu; Teu Nome; Boca de Forno) – para soprano e piano

1962 - *Três Canções*, Opus 9a para soprano e Orquestra

1962/1998 - *Poemas da Negra*, Opus 10b - para voz e violão

1962/1998 - *Três Canções*, Opus 9b (Maracatu; Teu Nome; Boca de Forno) - para voz e violão

1964 – *Ukrinmakrinkrin*, Opus 17 (Patú Paité; Tapipó Xennúnpri; Karé Xukêgo) - para soprano, madeiras e piano

1965 - *Praianas for soprano e orquestra*, Opus 18a (Canoeiro; O mar; Janaína)

1965 – *Praianas*, Opus 18 – para soprano e piano

1965/1998 – *Praianas*, Opus 18b - para voz e violão

1966 - *Beiramar*, Opus 21c (Estrela do Mar; Iemanjá Oto; Ogum de lê) - para barítono e orquestra

1966 - *Beiramar* opus 21 - para baixo/barítono e piano

1966 - *Dengues da Mulata Desinteressada*, Opus 20 - para soprano e piano

1966 - *Dengues da Mulata Desinteressada*, Opus 20b - para soprano e piano

1966 - *Dia da graça for soprano e orquestra*, Opus 32b

1966 - *Modinha for soprano e orquestra*, Opus 23b

1966 – *Modinha*, Opus 23a - para soprano e piano

1966/1988 - *Três Canções de Beiramar*, Opus 21a - para voz e octeto de violoncelos

1966/1998 - *Beiramar* Opus 21d - para voz e violão

1966/1998 - *Dengues da Mulata Desinteressada*, Opus 20b - para voz e violão

1966/1998 – *Modinha*, Opus 23c – para voz e violão

1968 - *Amazônia II (Desafio XVIII)*, Opus 31/18 - para voz e orquestra de cordas

1968 - *Dia da Graça*, Opus 32 - para voz e violão

1968 - *Dia da Graça*, Opus 32a - para soprano e piano

1968/1994 - *Amazônia I (Desafio XVIII)*, Opus 31 n° 18 - para voz e violão

- 1972 - *O Canto Multiplicado*, Opus 38 - para voz e orquestra de cordas
- 1972/2002 - *O Canto Multiplicado*, Opus 38b - para barítono e piano
- 1972/2003 - *O Canto Multiplicado*, Opus 38a - para soprano e piano
- 1982 - *Monólogo do Tempo for baritone e orquestra*, Opus 56b
- 1982 - *Monólogo do Tempo*, opus 56c - para barítono e piano
- 1998 - *Canto a Garcia Lorca*, Opus 87 - para voz e octeto de violoncelos
- 1999 - *Três Canções Negras*, Opus 88 (Maracatu; Cantilena; Candomblé) - para voz e octeto de violoncelos
- 2000 - *Kleine Gedichte*, Opus 90 (In mein gar zu dunkles Leben; Zu hast Diamanten und Perlen; Sie haben heut abend gesellschaft; Hat sie sich denn ni geäussert; Sie liebten sich beide; Teurer Freund!; Werdet nur nicht ungeduldig) - para barítono e piano
- 2001 - *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Opus 93 – para barítono, madeiras, metais, piano, percussão e cordas. (La Cogida y la Muerte; La Sangre; Derramada; Cuerpo Presente; Alma Ausente)
- 2002 - *Amazônia III*, Opus 91 - para barítono e piano
- 2002 - *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías*, Opus 93a (La Cogida y la Muerte; La Sangre Derramada; Cuerpo Presente; Alma Ausente) - para barítono e piano
- 2002 - *Poema V (Raio de Luz)*, Opus 94 n°5 - para soprano e piano
- 2002 - *Poema V*, Opus 94 n° 4a - para voz e violão
- 2002 - *Poema XIII (Raio de Luz)*, Opus 94 n° 13 - para barítono e piano
- 2003 - *Amazônia Ignota*, Opus 95 – para barítono, flauta, piano e percussão.