

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música

Alexandre Fernandes Guimarães

CARNAVALIZAÇÃO NO ESPAÇO DISCURSIVO DA MÚSICA:
DO RENASCIMENTO AO ROMANTISMO

BELO HORIZONTE

2011

Alexandre Fernandes Guimarães

CARNAVALIZAÇÃO NO ESPAÇO DISCURSIVO DA MÚSICA:
DO RENASCIMENTO AO ROMANTISMO

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

Área de concentração: Estudo das Práticas Musicais

Orientador: Professor Doutor Oiliam José Lanna
Universidade Federal de Minas Gerais

BELO HORIZONTE

2011

G963c Guimarães, Alexandre Fernandes.

Carnavalização no espaço discursivo da música: do renascimento ao romantismo
[manuscrito] / Alexandre Fernandes Guimarães. – 2011.
96 f., enc.

Orientador: Oíliam José Lanna.

Área de concentração: Estudo das práticas musicais.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música – crítica e interpretação. 2. Análise do discurso. 3. Bakhtin, Mikhail
Mikhailovich, 1895-1975. 4. Carnavalização. I. Lanna, Oíliam José. II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.1



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Curso de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno **Alexandre Fernandes Guimarães**
em 07 de outubro de 2011 e aprovada pela Banca Examinadora
constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Oiliam José Lanna
Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Cássio Eduardo Soares Miranda
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. André Cavazotti e Silva
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmãos pelo incentivo incondicional em todos os aspectos de minha vida;

Ao Professor Oiliam Lanna não somente pela excelência na condução específica deste trabalho no papel de orientador, mas também pelos incontáveis ensinamentos desde a minha graduação;

Ao Professor André Cavazotti pela motivação dada em todas as etapas deste trabalho;

Ao amigo André Luiz Gomes pelo empréstimo de referenciais bibliográficos de sua biblioteca pessoal. Sua brilhante monografia e aconselhamentos pessoais foram também fundamentais a uma abordagem adequada sobre o período Barroco;

À Júlia Arantes pelas ajudas em traduções e conselhos sobre escrita do texto;

À minha amada Luciana Cunha que, com seu brilhantismo acadêmico e profissional, em muito ajudou na estruturação das apresentações orais para exame de qualificação e de defesa final.

*“O voi che il libro a legger v’apprestate,
Liberatevi di ogni passione
E leggendo non vi scandalizzate,
Ché non contiene male né infezione.
Anche gli è ver che poca perfezione
V’ apprenderete, salvoché nel ridere;
Non può il mio cuore senza riso vivere
E innanzi al duolo che vi mina e
estingue,
Meglio è di riso che di pianto scrivere,
Che il riso l’uom dall’ animal
distingue.”*

“VIVETE LIETI”

François Rabelais

RESUMO

O presente trabalho investiga o fenômeno da carnavalização na música ocidental produzida entre os períodos musicais do Renascimento ao Romantismo. O texto musical é aqui tratado sob a ótica das teorias de Mikhail Bakhtin sobre o discurso, com base na hipótese de que a carnavalização é aplicável ao discurso musical, portanto sendo teoria merecedora de estudo mais aprofundado no campo musicológico. O suporte teórico-metodológico da análise, adaptado dos estudos de Bakhtin sobre o gênero romanesco de Dostoievski, consiste na busca de construções musicais que se adéquem às três peculiaridades do gênero carnavalesco bem como na inserção dos exemplos em uma ou mais dentre as quatro categorias da cosmovisão carnavalesca. Apresenta-se também um panorama geral sobre o dialogismo e a polifonia, conceitos fundamentais à boa compreensão dos aspectos gerais do pensamento bakhtiniano e que também possuem interfaces com modelos analíticos musicológicos. Para alcançar o objetivo principal deste trabalho, foram eleitas para constituir os corpora obras representativas das épocas analisadas, compreendendo o fenômeno da carnavalização musical dentro do período que assistiu ao nascimento do tonalismo ao período que precedeu linguagens que o aboliram. Ao longo do trabalho, é demonstrado que o discurso musical também pode se mostrar fortemente dialógico-polifônico, podendo adentrar em seu texto elementos da *cosmovisão carnavalesca*, gerando o fenômeno aqui denominado carnavalização musical.

ABSTRACT

The present work investigates the carnivalization phenomenon in the western music produced between Renaissance and Romanticism musical periods. The musical text is here treated according to Mikhail Bakhtin theories about the discourse, based on the hypothesis that the carnivalization is applied to the musical discourse; therefore, it is a worthy theory to a more profound study in the musicological field. The methodological-theoretical support of the analysis, adapted from Bakhtin studies about Dostoyevsky Romanesque genres, consists in the pursuit of musical constructions that adequate to the three peculiarities of the carnivalesque genre and also in the inclusion of the examples in one or more among the four carnivalesque cosmovision categories. I present a general view about dialogism and polyphony, fundamental concepts for the comprehension of the general aspects of Bakhtin's thoughts, which also possess interfaces with the musicological analytical models. In order to achieve the main objective of this work, I chose as *corpora* representative works from the analyzed periods, which incorporate the musical carnivalization phenomenon between the period that have witnessed tonalism's birth to the period which precedes the languages that abolished tonalism. Throughout this work, I demonstrate that the musical discourse can also strongly express itself as dialogic-polyphonic, allowing in the text the presence of *carnivalesque cosmovision* elements, and producing the phenomenon that I here name musical carnivalization.

SUMÁRIO

1	BAKHTIN E O PROBLEMA DO RISO NA CULTURA OCIDENTAL: INTRODUÇÃO.....	10
2	APROXIMAÇÕES ENTRE BAKHTIN E A MUSICOLOGIA: UM CAMPO PARA NOVAS ABORDAGENS.....	15
3	A TEORIA DA CARNAVALIZAÇÃO E SUA APLICABILIDADE NA MÚSICA: UMA BUSCA METODOLÓGICA.....	23
4	A CARNAVALIZAÇÃO MUSICAL EM BREVE PERCURSO.....	30
4.1	A Renascença.....	30
4.2	O Barroco.....	42
4.3	O Classicismo.....	59
4.4	O Romantismo.....	71
5	CONCLUSÃO.....	88
6	BIBLIOGRAFIA.....	90

1

Bakhtin e o problema do riso na cultura ocidental: introdução

O filósofo russo Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (1895-1975), ao empreender seu importante estudo sobre François Rabelais (1494-1553 ou 1554), colocou a cultura do riso popular na Idade Média e no Renascimento em honroso destaque. Sua tese de doutorado, tardiamente publicada como livro (1999) ¹, dedicou-se a mostrar como esta cultura formada nas ruas, na praça pública e também pelos camponeses incidiu de maneira determinante em grande parte da criação literária ocidental, o que inclui autores hoje consagrados. Um ponto fundamental dos estudos bakhtinianos é demonstrar a importância do elemento cômico como fundador de uma visão de mundo ampla e complexa, que vai muito além da suposta superficialidade que geralmente se atribui aos gêneros ligados à sátira ou à comédia. Tais estudos não se concentraram somente na cultura medieval e no humanismo renascentista; os estudos bakhtinianos sobre o sério-cômico encontraram também grande repercussão em sua obra dedicada aos problemas da poética de Dostoievski.² Segundo Bakhtin (1997a) a obra do célebre romancista russo, a exemplo de obras medievais e renascentistas, é repleta do elemento ambivalente do riso.

Primeiramente, Bakhtin filia esta cultura do riso ambivalente ao carnaval. Portanto, o autor propõe uma investigação mais profunda sobre o fenômeno do carnaval e pontua:

Um dos problemas mais complexos e interessantes da história da cultura é o problema do carnaval (no sentido de conjunto e todas as variadas festividades, ritos, e formas do tipo carnavalesco), da sua essência, das suas raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, do seu desenvolvimento na sociedade de classes, de sua excepcional força e seu perene fascínio (BAKHTIN, 1997a, p. 122).

Devemos reiterar que o carnaval antigo tinha uma influência enorme sobre as pessoas. Bakhtin chega a propor que nas grandes cidades medievais como Lion, Nuremberg, Veneza e Florença o período do carnaval e de outras festividades por ele

¹ BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999. 419 p.

² _____, Problemas da poética de Dostoievski. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. 275 p. Título original: Problemi poetiki Dostoievskovo.

influenciadas eram momentos de viver uma vida oposta à que se vivia a maior parte do ano. Estes momentos seriam mesmo uma contrapartida à rigidez que o clero e a sociedade de castas de então impunham sobre a maioria da população. Para exemplificar citamos o que Prizer diz, em estudo sobre canções carnavalescas na Florença dos séculos XV e XVI:

A transição do Carnaval para a Quaresma na Florença medieval e renascentista era muito mais radical do que a mente moderna pode supor, tanto porque havia mais apelo à abstinência durante a Quaresma quanto porque os últimos dias do Carnaval eram altamente ritualizados pelos florentinos.³

O carnaval antigo tinha, segundo Bakhtin, uma influência e importância ainda maior que as expressões do carnaval moderno. Atualmente o carnaval, salvo exceções, deixou em muito de ser um espetáculo popular, tendo se transformado em evento de forte caráter midiático e comercial. De acordo com Bakhtin, para entendermos adequadamente o problema:

[...] deve-se deixar de lado a interpretação simplista do carnaval segundo o espírito da mascarada dos tempos modernos e ainda mais a concepção boêmia banal do fenômeno. O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular, dos milênios passados. [...] não há qualquer vestígio de nihilismo, não há, evidentemente, nem sombra da leviandade vazia nem do banal individualismo boêmio.

É necessário deixar de lado, ainda, a estreita concepção espetaculoso-teatral do carnaval, bastante característica dos tempos modernos.

Para interpretar corretamente o carnaval é necessário torná-los nas suas origens e no seu apogeu, ou seja, na Antigüidade, na Idade Média e, por último, no Renascimento (BAKHTIN, 1997a, p. 161-162).

Outro filósofo que antes de Bakhtin, embora de forma menos sistemática, mostrou-se sensível à questão da antiga influência popular e carnavalesca foi Nietzsche. No trecho abaixo, embora não utilizando diretamente o termo carnaval, o autor destaca sob o signo de *dionisíaco* vários aspectos inerentes à influência carnavalesca em povos medievais e antigos:

Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria,

³ The transition from Carnival to Lent in medieval and Renaissance Florence was much more radical than the modern mind might expect, both because there was more forced abstinence during Lent, and because the last days of Carnival were highly ritualized by Florentines (PRIZER, 2004, p. 203).

despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento. Também no Medievo alemão contorciam-se sob o poder da mesma violência dionisíaca multidões sempre crescentes, cantando e dançando, de lugar em lugar: nesses dançarinos de São João e São Guido reconhecemos de novo os coros báquicos dos gregos, com sua pré-história na Ásia Menor, até a Babilônia e as sáceas⁴ orgiásticas (NIETZSCHE, 2007, p. 27).

Adiante, o filósofo chega até mesmo a fazer uma defesa destas festividades e ações carnavalescas (*transportes dionisíacos*) e critica os que a elas se opõem:

Há pessoas que, por falta de experiência ou por embotamento de espírito, se desviam de semelhantes fenômenos como de “moléstias populares” e, apoiando-se no sentimento de sua própria saúde, fazem-se sarcásticas ou compassivas diante de tais fenômenos: essas pobres criaturas não têm, na verdade, idéia de quão cadavérica e espectral fica essa sua “sanidade”, quando diante delas passa bramando a vida candente do entusiasta dionisíaco (*Ibidem*, p. 27-28).

A influência do carnaval, suas festividades e sua forma de interpretar o mundo, a que Bakhtin denomina *cosmovisão carnavalesca*, vai além das manifestações circunscritas ao período do carnaval. A esta influência o teórico russo usa o termo *carnavalização*. Em seu já referido estudo sobre François Rabelais o problema da carnavalização fora pela primeira vez exposto e amplamente refletido. Entretanto, no estudo sobre Dostoievski, mais tardiamente realizado, o pensador retoma a questão e a amplia, mostrando o desenvolvimento da *cosmovisão carnavalesca* e sua incidência também na obra do romancista russo. O autor assume, entretanto, que a influência do carnaval em Dostoievski refere-se ao carnaval medieval, influência esta que o romancista russo não somente recebe, mas também desenvolve conforme seu estilo. Seguindo este pensamento Bakhtiniano escreve Peytard:

Se a escritura romanesca de Dostoievsky toma forma carnavalizada, não é influência das festas carnavalescas na Europa no século XIX; elas desapareceram ou foram codificadas, institucionalizadas, mas de tal modo que um gênero literário que conheceu a influência imediata do carnaval em tempo muito antigo conserva em si elementos de arcaísmo [...] se renova, se contemporaniza, diríamos, constantemente. Um gênero é sempre ele mesmo, sempre velho e novo, simultaneamente.⁵

⁴ Antiga festa babilônica, com duração de cinco dias, marcada pela licença sexual, pela inversão dos papéis sexuais entre servos e senhores e pela coroação, como no carnaval romano, de um escravo como rei, o qual era sacrificado ao fim da celebração.

Embora Bakhtin assumira que a carnavalização não seja um fenômeno estritamente literário, é nesta área que se concentram a quase totalidade de estudos sobre o gênero carnavalesco. Sustentamos, portanto, que a aplicação do termo à música deve ser averiguada: se existe um discurso literário carnavalizado seria possível que um discurso musical também o fosse? Lançamo-nos a esta pesquisa por assumirmos que “a carnavalização pode ser aplicada por diferentes correntes e métodos criativos. [...] Neste contexto, cada corrente e cada método artístico a interpreta e renova a seu modo (*Ibidem*, p.162)”. O próprio Bakhtin (1999), no intento de exemplificar o fenômeno em outras áreas que não somente a literária, cita a arte pictórica Medieval e Renascentista. Embora o autor não aprofunde muito no assunto ele cita os afrescos e baixos-relevos das catedrais e igrejas rurais dos séculos XII e XIII, bem como a arte dos pintores flamengos Hyeronimus Bosch (c. 1450-1516) e Pieter Brueghel, o velho (c.1525-1569). Nestes casos ele mencionava a representação do corpo humano no plano dos contrastes nascimento-morte. Segundo o teórico russo a concepção grotesca do corpo era a única que o homem medieval conhecia, sendo que a iconografia da época se permitia e sem pudores retratar natividade, nutrição corporal, morte e putrefação: tudo ao mesmo tempo em uma mesma pintura.⁶

Se pensarmos no campo da música as representações paródicas que os *Carmina Burana* medievais faziam do cantochão litúrgico já nos dão uma pista que a literatura musical naquele período também poderia estar impregnada do sentimento popular carnavalizado. Mesmo na música religiosa encontrada no período áureo da polifonia vocal Renascentista, que tem por modelo consagrado o contraponto palestriniano, encontramos técnicas composicionais como a paráfrase ou a paródia, que permitiam que fragmentos melódicos pré-existentes de obras por vezes seculares adentrassem as igrejas travestidas de obras litúrgicas. Isto já evidencia o percurso

⁵ Si l'écriture romanesque de Dostoïevski prend forme carnavalisée, ce n'est pas influence des fêtes carnavalesques en Europe au XIXe siècle ; elles ont disparu ou se sont codifiées, institutionnalisées, mais de ce fait qu'un genre littéraire qui a connu l'influence immédiate du carnaval dans des temps très anciens conserve en lui des éléments d'archaïsme [...] se renouvelle, se contemporanéise, dirions nous, constamment. Un genre est toujours lui-même et un autre, toujours vieux et neuf, simultanément (PEYTARD, 1995, p. 66).

⁶ Relembro uma experiência pessoal que tive no ano de 2007 em viagem turística pela República Tcheca. Ao visitar a capital Praga impressionou-me algumas pinturas às portas da gótica Catedral de São Vito, representando simultaneamente céu, inferno e purgatório. Ali pode se ver, de um lado, representações de homens nus saindo de suas tumbas e sendo amparados por anjos no purgatório e de outro legiões amedrontadas sendo levadas por diabos às portas do inferno. Tais imagens ganharam força e minha memória quando empreendi minhas primeiras leituras sobre as representações grotescas na Idade Média descritas por Bakhtin.

histórico potencialmente grande que tal investigação propõe. Ademais, a ampliação do conceito de carnavalização e a verificação de sua aplicabilidade à linguagem musical poderão contribuir ao enriquecimento de visões analíticas e históricas sobre o fazer musical no ocidente. Assim como já é amplamente percorrido nos estudos literários, a carnavalização no discurso musical pode demonstrar, em parte, como historicamente se deu a transmissão de técnicas e práticas musicais que ligam desde o medievo ocidental até a música nos dias de hoje.

No intento de explicitar ao campo da musicologia os pilares do pensamento bakhtiniano, apresentamos, no **Capítulo 2**, aproximações entre abordagens musicológicas e as teorias de Bakhtin da Polifonia e do Dialogismo. Tais teorias são fundamentais à compreensão da carnavalização e são aqui apresentadas de forma que possam ser entendidas como passíveis de aplicação pertinente em estudos sobre música.

No **Capítulo 3** as peculiaridades e categorias da *cosmovisão carnavalesca* são descritas e propostas como as referências teórico-metodológicas principais deste trabalho.

Tendo sido expostas as ferramentas teóricas, destacamos que para o estabelecimento do gênero musical carnavalizado são necessárias as análises presentes no **Capítulo 4**, incluindo um número expressivo de exemplos musicais e de diferentes épocas. Assim, o trabalho também não deixa de possuir certo caráter exploratório. Abordaremos, portanto, obras que vão desde o estabelecimento da música ficta na Renascença, período coincidente à literatura de Rabelais, até a literatura operística de fins do século XIX, período do Romantismo musical e coincidente à literatura de Dostoievski. Nossa escolha cronológica abarca o período entre os dois escritores considerados por Bakhtin marcos da literatura carnavalizada, Rabelais e Dostoievski, além de compreender o período de desenvolvimento da música tonal: do nascer da música *ficta* ao Romantismo musical que precede o nascimento das técnicas atonais.

Concluimos, no **Capítulo 5**, sintetizando o percurso deste trabalho através da apresentação de resultados e resumindo os desafios encontrados à obtenção dos mesmos, não sem deixarmos também de apontar possibilidades para futuros desdobramentos.

2

Aproximações entre Bakhtin e a Musicologia: um campo para novas abordagens

A pesquisa que aqui empreendemos traz para o campo da musicologia a reflexão carnavalesca que Bakhtin empreendeu sobre o fazer estético e lingüístico. Neste ponto devemos considerar que outros aspectos do pensamento do teórico russo devem ser retomados na intenção de melhor entendermos o fenômeno da carnavalização e sua aplicação ao terreno musical. Esta seção cumpre a função inicial de demonstrar aos estudiosos da musicologia em linhas gerais os pilares do pensamento bakhtiniano que se relacionam com a teoria da carnavalização. Pretendemos também demonstrar pontos de interseção entre aspectos do pensamento de Bakhtin que possuem possíveis interfaces com outros estudos musicológicos e métodos analíticos desta área.

É fundamental salientarmos que não estamos aqui inocentemente buscando importar sem critérios teorias e reflexões de outras áreas em prejuízo dos estudos musicológicos já instituídos. Entretanto, não podemos deixar de admitir as contribuições que o diálogo entre várias disciplinas e setores do pensamento humano pode trazer ao ramo dos estudos musicais. Seguindo este pensamento de interações interdisciplinares propõe Boulez:

Não que desejássemos fazer coincidir todas as atividades humanas sincronicamente num paralelismo rigoroso; as mais superficiais das relações que as pessoas se apressam em salientar não seriam suficientes para justificar tal paralelismo. Parece que se pode, sem medo de gratuidade, pensar na teoria dos conjuntos, na relatividade, na teoria quântica, ao se tomar contato com a *Gestalttheorie*, à fenomenologia, também não nos parece algo sem sentido, muito pelo contrário. Não nos iludimos sobre a realidade das correspondências muito facilmente possíveis entre música, matemática e filosofia; antes nos sentimos aptos a constatar que estas três atividades observam certa similitude na extensão de seus domínios (BOULEZ, 1995, p. 171).

Sendo a música uma atividade humana seria difícil pensarmos nela desvincilhada de seu contexto histórico, social e simbólico. De outro lado, modelos matemáticos aplicados à análise musical também trouxeram grande valia. Mas, como aponta abaixo Lanna, devemos estar sempre atentos para que a realidade sonora,

auditiva, não seja esquecida em benefícios de conjecturas analíticas importadas de outras áreas sem suas devidas adaptações:

Além disso, multiplicaram-se os sistemas de análise que, no século XX, beneficiaram-se da interface com grandes domínios do conhecimento, como a Lingüística e a Matemática, resultando na formulação de abordagens consistentes, a exemplo da Semiologia da Música ou da Teoria de Conjuntos. A análise musical tornou-se uma disciplina de tal vulto que alguns autores alertaram para o divórcio entre determinados modelos e a realidade do fazer musical (LANNA, 2005, p. 134).

Buscando um rigor que as citações acima nos apontam, tentaremos trazer parte do pensamento de Bakhtin para o campo da investigação musical enriquecendo-o com possibilidades analíticas novas sobre os horizontes de experiências que a fruição musical pode proporcionar. Em seus estudos sobre a semiologia musical Nattiez busca o estabelecimento de um “inventário” de possibilidades neste aspecto de interações simbólicas no campo musical. Recorremos neste ponto aos dizeres do autor:

Primeiro de tudo, esses horizontes são imensos, inúmeros e heterogêneos e meu objetivo não é elaborar uma lista exaustiva, mas sim para tentar um inventário do campo, para dar uma idéia da grande diversidade de possíveis dimensões de sentido musical. Esta é uma questão crítica, pois liga a música a outros fatores humanos - biológico, social e cultural - o que constitui a música como uma parte essencial do aspecto antropológico do homem.⁷

Retornando à possível inserção do pensamento Bakhtiniano em um “inventário” de possibilidades de se encarar o objeto musical voltemo-nos para uma premissa do autor: as relações discursivas propostas sob a luz do dialogismo. Fiorin, ao abordar esta teoria discursiva no campo linguístico, apresenta abaixo e resumidamente uma boa definição sobre o fenômeno:

Segundo Bakhtin, a língua, em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. Essas relações dialógicas não se circunscrevem no quadro estreito do diálogo face a face, que é apenas uma forma composicional, em que elas ocorrem. Ao contrário, todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente

⁷ First of all, these horizons are immense, numerous, and heterogeneous; my object is not to draw up an exhaustive list, but instead to try to inventory the field, to give sense for the great diversity of possible dimensions of musical meaning. This is a critical issue, since it thus links music to other human facts – biological, social, and cultural – and constitutes music as an essential part of man's anthropological aspect (NATTIEZ, 1990, p. 102).

também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. **O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados** (FIORIN, 2006, p. 19, grifo nosso).

Nesta visão bakhtiniana o sentido é resultante da interseção de interações a que enunciador e destinatário se propõe. Neste jogo, vem à baila uma sorte de outros discursos pré-existentes no saber cultural dos sujeitos. Assim, para o autor, seria improvável a idéia de uma originalidade total discursiva, pois um discurso é sempre uma reconstrução engenhosa de outros discursos. Considera-se, portanto, como inerente ao dialogismo o diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define. Lanna (*Ibidem*, p. 19) parece concordar com a idéia de que o compositor se faz ciente dos diálogos estabelecidos entre os discursos, neste caso musicais, dando uma noção de que para o compositor a criação musical deve levar em consideração uma percepção por parte do ouvinte de procedimentos reconhecíveis de um dado contexto musical ou o rompimento com os mesmos. Assim a fruição musical ocorre em um diálogo em que “o compositor, mesmo nos momentos de transformações mais radicais de linguagem, dificilmente cria sem levar em conta a dimensão estética, a recepção presumível de sua obra.”

Seguindo a proposta dialógica e fazendo reverência ao elemento humano na música Ferrara dialoga com o pensamento bakhtiniano ao bem demarcar autor, intérprete e ouvinte como partícipes ativos da significação em música:

Tanto no estágio composicional quanto no interpretativo a música está fundamentada pela presença humana. Esta presença é marcada pelo ‘ser aí’ histórico do compositor e pelo igualmente histórico ‘ser aí’ do ouvinte (FERRARA, *apud* SOUZA, 2000, p. 2).

Holquist aponta para a ampliação do conceito do dialogismo em várias atividades do saber humano que não somente a literatura. No trecho abaixo, se demonstra, em seus dizeres, que mesmo Bakhtin já se mostrava simpático a tal tendência. Entretanto, pelo fato de esta visão dialógica possuir um maior estudo na área literária a sua utilização sempre será sob a luz destes estudos.

Dialogismo, no entanto, resiste a ser confinado exclusivamente às várias aplicações "literárias". De fato, a fixidez das fronteiras entre discurso "literário" e "extra-literário" é precisamente o que ele (Bakhtin) questiona,

mesmo naquelas de suas obras mais voltadas a área "literária". [...] À luz do dialogismo, a literatura nunca pode ser completamente desligada da sua capacidade de servir como uma metáfora para outros aspectos da existência.⁸

Retomando a noção dialógica entre os diálogos que se estabelecem entre os vários textos da cultura tomemos, por exemplo, muitos dos estudos musicais concentrados no Barroco. Sob a luz dos estudos da retórica em música e das teorias ligadas ao afeto, muitas questões sobre a música neste período vêm sendo clareadas. Tais estudos são empreendidos, sobretudo pelo fato de os pesquisadores atuais estarem cientes de que os compositores àquela época eram agudos nos conhecimentos de retórica e tentavam inseri-la no campo da composição musical. Ao estudar as relações retóricas em música na obra *Oferenda Musical*, de Johann Sebastian Bach, Kirkendale critica abordagens que desprezam a finalidade social ou aspectos extra- musicais da criação composicional. Assim, o texto musical naquele período dialogava com os textos de retórica que os compositores da época estudaram. O pesquisador hoje em dia, portanto, deve também levar em conta estas possíveis interações:

Não se pode sugerir que hoje, por vezes, adota-se uma concepção muito estreita da "fonte" composicional, limitando-a com papel e tinta, com exclusão de qualquer pensamento que pode ter sido um meio de inspiração para o trabalho e, portanto, podendo lançar luz sobre as intenções do compositor ? Não haverá o perigo do recurso diplomático permitir que o simples meio se torne um fim em si mesmo, e a prioridade neste pensamento se sobreponha ao material a se preocupar?⁹

Explicitado em linhas gerais a concepção dialógica que o teórico russo propunha, falaremos agora de outro conceito associado ao do dialogismo e frequentemente confundido com ele: trata-se da polifonia.

Interessante observarmos que esta palavra é originária justamente do meio musical, datando do final do século IX, no *Musica Enchiridias* – Manual de Música -, a primeira menção de polifonia, entendida como superposição de vozes ou, mais

⁸ Dialogism, however, resists being confined to any exclusively "literary" application. Indeed, the fixity of boundaries between "literary" and "extra-literary" discourse is precisely what it questions, even in those of his works that seem most conventionally "literary". [...] In the light of dialogism, literature can never be completely disentangled from its capacity to serve as a metaphor for other aspects of existence (HOLQUIST, 1990, p.107).

⁹ Could this not suggest that we today sometimes adopt a too narrow conception of a composition's "source," limiting it to paper and ink, excluding any *thought* which may have been a source of inspiration for the work and thus might throw light on the composer's intentions? Is there not a danger that by capitulating to diplomatic method we may allow the mere means to become an end in itself, and the natural priority of mind over matter to be upset? (KIRKENDALE, 1980, p. 92).

especificamente, designando a superposição de linhas melódicas veiculadas pelas vozes de um coro.

No trecho abaixo Fiorin nos dá uma boa noção da aplicabilidade do termo polifonia nos estudos bakhtinianos:

Esse termo, tomado da linguagem musical, em que significa o conjunto harmônico de instrumentos ou vozes que soam simultaneamente, indica a presença de novos múltiplos pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidas a um centro. As vozes são eqüipolentes, ou seja, elas coexistem, interagem em igualdade de posição. Nenhuma delas está submetida a um centro único, que dá a palavra final sobre os fatos. Ao contrário, as personagens são idéias e idéias inconclusas e, por isso, são personalidades inconclusas. Todas as consciências são autônomas e igualmente significantes (*Ibidem*, p. 79).

O termo foi importado da música, transposto e redefinido nos campos de estudo da lingüística, do discurso, da psicanálise dentre outros. Retornaremos, entretanto, com este termo ao campo do estudo musical, mas aqui falando sobre sua utilização metafórica nos estudos da linguagem, notadamente utilizada por Bakhtin no estudo do gênero literário romanesco.

A este ponto, para o bom entendimento sobre a polifonia, devemos retomar a noção dialógica de sujeito bakhtiniano: este sujeito produtor de enunciados que tem a possibilidade de combinar as várias vozes discursivas dentro do seu próprio discurso, sem necessariamente tomar partido absoluto de nenhuma delas. Ligada a esta noção do sujeito no teórico russo, segue abaixo, e com metáforas musicais, o conceito da polifonia:

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro eu para si infinito e inacabável (BEZERRA, 2007, p. 194).

Bakhtin aplica a noção de polifonia ao discurso literário, sobretudo em seus estudos sobre o romance “polifônico” de Dostoievski. Poderíamos explicar a polifonia nos moldes bakhtinianos descrevendo as relações que vários personagens travam entre si ou a complexidade das relações autor-herói em Dostoievski, áreas com grande concentração de literatura sobre os assuntos. Entretanto, para melhor entendermos o fenômeno e o circunscrevermos à linguagem musical, exemplificarei demonstrando algumas relações dentro de uma obra específica de Maurice Ravel.

Este compositor por vezes encontrou inspiração no rico universo infantil, dado curioso na biografia do compositor que nunca se casou nem teve filhos. Entre suas obras *Ma mère l'Oye* é a mais diretamente dedicada às crianças, pela função de ensino pianístico em peças alusivas a estórias infantis. Sua primeira versão é uma suíte didática para duo pianístico, sucedida por orquestração da suíte e uma derradeira versão de Ballet onde são adicionados dois movimentos. Um dos movimentos da obra é intitulado As conversações entre a Bela e a Fera (*Les entretiens de la Belle et de la Bête*). Neste movimento o compositor de "*Valses nobles et sentimentales*" e "*La Valse*" usa esta tradicional dança como ambiente discursivo para a estória de Jeanne-Marie de Beaumont: *A Bela e a Fera*. A presença musical do par é nitidamente demarcada: uma primeira seção caracteriza a Donzela em solo de clarinete seguida por seção em que a Fera se faz ouvir através do inusitado solo grave do contrafagote. Um terceiro momento apresenta os dois solos sobrepostos, sugerindo a conhecida cena em que Bela e Fera bailam juntos. Uma lenta *codeta* encerra relembrando fragmentos dos temas principais.

O tema de clarinete que caracteriza a donzela possui características típicas de valsa vienense: melodia acompanhada, instrumentação tradicional com um instrumento tradicionalmente dado a passagens solistas, presença de emíolas, harmonia em tonalidade maior sem maiores complexidades e melodia diatônica. Na seção que caracteriza a Fera a presença do grave solo de contrafagote já nos pareceria suficiente para demarcar a figura grotesca do personagem. Entretanto, o solo da Fera além de grave é bastante cromático e o trecho, embora permaneça valsa, possui uma harmonia bem mais dissonante e acompanhamento orquestral do solo com elementos inusitados de orquestração para este gênero de dança. Ao ouvinte Bela e Fera são nitidamente reconhecidos não somente pelas características musicais que o compositor atribui em representá-los cada qual em seção específica, mas também pela oposição entre os contrastes entre as estas seções. Entretanto, na derradeira seção as características dos dois personagens são sobrepostas e combinam-se harmoniosamente na dança. Na seção final Ravel, como autor, não toma partido por nenhum dos personagens com suas específicas caracterizações composicionais: do ponto de vista musical encerra com características da tradição da valsa (Bela) combinadas com características novas (Fera) quando dentro deste gênero de dança. O discurso musical de Ravel mostra-se bastante polifônico, não

somente em demarcar elementos do “belo” e “tradicional” e do “grotesco”, mas, sobretudo ao combiná-los de forma dialógica não hierarquizante.

Dostoievski trata o espaço discursivo romanesco sob a luz da multiplicidade de consciências e características dos personagens tal como Ravel trata o espaço discursivo da valsa como lugar de características musicais que, apesar de contrastante, combinam-se em uma peça a um só tempo veículo do tradicional e do inovador, se considerarmos este tradicional gênero de dança.

Encerramos nossa explicação sobre o fenômeno citando as palavras do pensador russo sobre a relação autor-personagem no romance polifônico de Dostoievski:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência uma do autor se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências eqüipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 1997a, p. 54-55).

Apresentamos aqui uma breve explanação sobre duas importantes teorias de Mikhail Bakhtin para bem entendermos posteriormente a teoria da carnavalização. Demonstramos também as possibilidades de interfaces destas teorias com a possibilidade de análises musicais em que pesem o valor semântico da produção. Embora a utilização de teorias bakhtinianas e outras do campo lingüístico-discursivo na música ainda estejam bastante incipientes consideramos a observação de um importante estudo anterior ao nosso, onde se afirma que

O enfoque das relações dialógicas e da polifonia como resultante da articulação dos pontos de vista musical e lingüístico-discursivo pressupõe a detecção de pontos de contato entre esses domínios. Tratar uma partitura como espaço discursivo pressupõe tratar música como linguagem, pressuposição acompanhada de inúmeras interrogações e que exige uma atitude investigativa (LANNA, 2005, p. 46).

O trecho supracitado é da tese defendida por Lanna ¹⁰, texto importante à compreensão dos fenômenos do “dialogismo e da polifonia na ópera, a partir da articulação entre os dois grandes domínios envolvidos naquele espaço discursivo.” (*Ibidem*, p. 9).

Partimos deste trabalho por ser a única referência encontrada que considera a música como discurso dialógico-polifônico nos moldes de Bakhtin e analisa profundamente aspectos da morfologia musical, correlacionando-os especificamente com estas teorias bakhtinianas. Embora o objetivo final do autor fosse integrar as relações entre o domínio musical e os domínios lingüísticos e discursivo, levando-se em consideração o cotejamento entre música e texto literário na ópera, o autor considera aspectos específicos da gramática musical. Tendo como *corpus* principal a ópera de Claude Debussy com libreto de Maurice Maeterlinck o autor detalha especificidades de como seu enfoque teórico se mostra através de análises que levam a partitura em consideração, não sem antes lançar mão de vários outros *sub-corpora* da literatura musical na tentativa de mostrar a significação musical sob o viés dialógico-polifônico de Bakhtin.

De nossa parte e dando seqüência a esta proposta seguiremos abaixo com a investigação do fenômeno da carnavalização musical e alguns de seus desdobramentos na prática da música tonal.

¹⁰ LANNA, Oiliam José. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Orientadora: Maria Sueli de Oliveira Pires. 2005. 178 f. Tese (Doutorado em Lingüística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

3

A teoria da carnavalização e sua aplicabilidade na música: uma busca metodológica

Ao adentrarmos o nosso assunto principal devemos retomar a importância que Bakhtin delegava ao carnaval Medieval e Renascentista tal como uma segunda vida para as pessoas. Os períodos das festas carnavalescas e de outras manifestações por elas influenciadas constituíam um conjunto de vivências que as pessoas naquelas épocas se permitiam, contrapondo-se aos períodos da vida “oficial”. Tais vivências eram manifestações promovidas pelo e para o povo, tendo estabelecido uma rede de linguagens e imagens à qual Bakhtin denomina *cosmovisão carnavalesca*. Esta forma de enxergar o mundo não deve ser associada à visão banal hoje atribuída a muitas manifestações consideradas carnavalescas, muitas vezes destituídas do senso profundo de linguagens carnavalescas antigas e não sendo mais promovidas pelo povo. Portanto, nas palavras do pensador russo o carnaval:

É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massa e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma *cosmovisão carnavalesca* (porém complexa), que lhe penetra todas as formas (BAKHTIN, 1997a, p.122).

Ao escrever seu importante estudo sobre o contexto de Rabelais, Mikhail Bakhtin dedica os cinco capítulos centrais, de um total de sete, para descrever detalhadamente as imagens e símbolos carnavalescos bem como sua transposição para a linguagem literária.

Primeiramente, o autor dedica-se a explicar o vocabulário da praça pública, notadamente durante a Idade Média e Renascimento. O discurso presente nas feiras e festas populares em que ressoavam grosserias, juramentos, pregões e obscenidades foi influência direta na literatura de Rabelais. Bakhtin também reflete sobre o julgamento pouco favorável que as épocas posteriores delegaram à linguagem carnavalesca, sobretudo referindo-se aos escritos rabelaisianos.

Entretanto, Bakhtin pontua fortemente que esta linguagem familiarizava os sujeitos enunciativos e destinatários através de um discurso em que não pesavam maiores interdições verbais. As imagens deste vocabulário não diferenciavam as pessoas entre ofensores e ofendidos, sendo ligadas a uma grande diversão coletiva e uma concepção de mundo construída nas contradições, nos jogos, nas brincadeiras e nos xingamentos mútuos sem caráter unívoco denegridor. No trecho abaixo, Bakhtin exemplifica o quanto este princípio denegridor em designar alguém como tolo pode também esconder a sabedoria que tal tolice manifesta no sujeito ofendido:

Evidentemente, a tolice é profundamente ambivalente; ela tem um lado negativo: rebaixamento e aniquilação (que se conservou na injúria moderna de “imbecil”) e um lado positivo: renovação e verdade. A tolice é o reverso da sabedoria, o reverso da verdade. É o inverso e o inferior da verdade oficial dominante; ela se manifesta, antes de mais nada, numa incompreensão das leis e convenções do mundo oficial e na sua inobservância. *A tolice é a sabedoria licenciosa da festa, liberada de todas as regras e restrições do mundo oficial, e também de suas preocupações e da sua seriedade* (BAKHTIN, 1999, p.227).

Dois capítulos posteriores são dedicados a falar sobre a imagem carnavalesca das festas populares e do banquete. Para a veiculação deste discurso familiarizado e sem interdições verbais nada melhor que o espaço da festa, atividade em que reina o descanso das pessoas e a quebra da seriedade unilateral possível entre os sujeitos. De forma símile, na literatura de Rabelais o momento do banquete era aquele propício às grandes discussões; assuntos filosóficos e outras grandes questões levantadas durante o momento da nutrição, estes geralmente hiperbolizados na literatura carnavalesca em intermináveis e exagerados banquetes. A absorção do alimento e a imagem da boca que constantemente se abre ao alimento, o corta, tira dele seus nutrientes e rejeita sua parte não aproveitável é símbolo da inteligência carnavalesca do homem que constantemente se nutre do saber humano ao mesmo tempo em que fornece também nutrientes a este saber coletivo e sem fronteiras.

Após falar sobre a festa e o banquete Bakhtin trata da imagem grotesca do corpo nas expressões carnavalizadas. Nas imagens carnavalescas o corpo dado ao exagero da nutrição, através da comilança e da beberagem, mostra-se constantemente hiperbolizado. Não é de se admirar que, na literatura de Rabelais, seus principais heróis Gargantua e Pantagrue sejam gigantes. Evidentemente, o oposto representado pela inanição não deixa de ser considerado; o corpo que

morrente ou putrefato também tem igual importância no ideário carnavalesco quanto o bem nutrido. Claro que estamos aqui apresentando de maneira bastante simplificada estas características, visto que as fontes da imagem grotesca do corpo tem origens muito anteriores a Rabelais e possuem imenso repertório de manifestações e significações. Cabe-nos constatar que, na valorização do concreto sensorial pela cosmovisão carnavalesca, este corpo é nossa marca de presença no mundo: nasce antes de nos tornarmos cultos e resta ao mundo após nossa morte. O mesmo corpo que um dia expressou juventude e natividade outrora será expressão de decrepitude e morte. Aliás, a antítese é marca patente da cosmovisão carnavalesca, pois a imagem carnavalesca tende a abranger os dois membros da antítese: nascimento-morte, mocidade-velhice, alto-baixo, face-traseira, elogio impropério, afirmação-negação, trágico-cômico, etc.

Por fim, ligado ao último princípio citado, Bakhtin fala sobre o baixo material e corporal carnavalesco. Os excrementos corporais, partes íntimas do corpo, orifícios e órgãos excretórios ou reprodutores são de grande importância ao conjunto simbólico das imagens carnavalescas, tendo encontrado lugar privilegiado na literatura de Rabelais. Os excrementos corporais são produzidos pelo corpo e dele se desprendem para o mundo. O excremento, gerado pelo nosso próprio metabolismo, liga-se também ao princípio da nutrição: o corpo só o gera por estar vivo e alimentado e, ao mesmo tempo, o excremento serve de nutriente ao mundo. Este princípio natural de sempre reaproveitar a matéria em benefício da própria natureza encontra ressonância no mundo olhado pelos princípios carnavalescos. Esta representação sem pudores do corpo em todas as suas manifestações, inclusive as mais inusitadas e normalmente vilipendiadas nos gêneros não carnavalizados, constitui o que Bakhtin no seu conjunto de imagens denomina de realismo grotesco. Abaixo o teórico explica em linhas gerais do conceito:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. [...] O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato (*Ibidem*, p. 17).

Bakhtin demonstra que este conjunto imagético e simbólico encontrou rica expressão no campo literário. Entretanto, o teórico entende a carnavalização não como fenômeno literário, mas a linguagem carnavalesca encontrou uma adequada transposição para a linguagem da literatura através de representações concreto-sensoriais. Para o autor a linguagem carnavalesca:

[...] não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura (*Ibidem*, p.122).

Embora os estudos primeiros de Bakhtin sobre a carnavalização da literatura sejam sobre Rabelais, o autor assume que este foi um autor em que os aspectos do mundo carnavalesco e de uma literatura já antes carnavalizada operam com uma vitalidade nunca antes vista. Após Rabelais a carnavalização transforma-se em gênero literário e perde muito de sua relação com a fonte popular de suas imagens. Bakhtin, no entanto, marca o gênero romanesco de Dostoievski como um segundo grande momento de uma literatura carnavalizada. Ao estudar a evolução do romance europeu, para o bom entendimento sobre a obra do romancista russo, Bakhtin afirma a linha carnavalesca como um dos pilares deste desenvolvimento

Em termos simplificados e esquemáticos, pode-se dizer que o gênero romanesco se assenta em três raízes básicas: a *épica*, a *retórica* e a *carnavalesca*. Dependendo do predomínio de uma dessas raízes, formam-se três linhas na evolução do romance europeu: a *épica*, a *retórica* e a *carnavalesca* (entre elas existem, evidentemente, inúmeras formas transitórias). É no campo do sério-cômico que devemos procurar os pontos de partida do desenvolvimento das variedades da linha carnavalesca do romance, inclusive daquela variedade que conduz à obra de Dostoiévski (*Idem*, 1997a, p. 108-109, grifos do autor).

Entretanto, se pode parecer estranho que a obra “séria” de Dostoievski seja designada como carnavalesca ela somente o é pela riqueza de características e pontos de vista múltiplos e contraditórios dos sujeitos e heróis dostoiévskianos. A obra carnavalesca de Dostoievski possui, portanto, um panorama privilegiado das relações humanas:

Ao tornar relativo todo o exteriormente estável, constituído e acabado, a carnavalização, com sua ênfase nas sucessões e na renovação,

permitiu a Dostoiévski penetrar nas camadas profundas do homem e das relações humanas (*Ibidem*, p. 168).

No capítulo anterior, procuramos explicitar, em linhas gerais, as noções que Bakhtin fornece sobre dialogismo e polifonia. Parece-nos conveniente lembrarmos que o princípio carnavalesco somente existe em relação a visões sérias e unilaterais e com elas dialoga, mostrando suas contradições. Também, a própria idéia constante da antítese e do convívio harmonioso entre pólos contrários relembra-nos do caráter polifônico das expressões carnalizadas, que não existiriam sem o diálogo e o contraste com o seu duplo monológico, oficial e austero. Fávero demonstra opinião símile à nossa e conclui, relacionando também o Carnaval ao dialogismo e à polifonia:

Se há duas maneiras de transmitir uma experiência – a monológica e a dialógica, que ele coloca num pedestal -, Bakhtin enfoca o Carnaval como forma dialógica, e o discurso carnavalesco instaurando um estado de mundo dinâmico porque ambivalente e contraditório. Diferentemente do texto monológico, centrado em si mesmo, “oficial”, autoritário, há um outro discurso em que várias vozes dialogam (polifonia) numa intertextualidade contínua (FÁVERO, 2003, p. 51).

Feito a esta altura um explanação geral do conjunto simbólico das imagens carnavalescas, sua relação com a perspectiva dialógico-polifônica, nos moldes bakhtinianos, e sua transposição para a literatura, precisamos buscar subsídios que também sustentem sua transposição ao discurso musical. Bernardi oferece abaixo uma afirmação que certamente encoraja o estudo da carnavalização em vários setores do conhecimento humano:

Teoricamente, a intenção de Bakhtin é, portanto, evidenciar o carnaval não enquanto um espetáculo determinado ou uma forma cultural específica, mas como uma cosmovisão extremamente poderosa e capaz de captar a energia popular de tal maneira que, em relação aos eventos carnavalescos, pode-se falar de um sujeito coletivo. A energia carnavalesca é capaz de contaminar tudo e todos, e possibilitar transformações socioculturais. Na linguagem de suas formas, todos os assuntos podem sofrer um processo de carnavalização (BERNARDI, 2009, p. 78).

Clifton nos fornece uma primeira pista em direção da compreensão da música como fenômeno concreto sensorial. No trecho abaixo ele fala como a música toca o sentido corporal, opinião consonante às de Bakhtin ao ressaltar o princípio material corporal carnavalesco:

Para ser mais preciso, então, devo dizer que a música é a realização da possibilidade de qualquer som apresentar aos seres humanos um significado que ele experimenta com seu corpo - isto é, com sua mente, seus sentimentos, seus sentidos, sua vontade, e seu metabolismo.¹¹

Devemos estar atentos, entretanto, para que visão carnavalesca bakhtiniana não seja utilizada arbitrariamente e sem critérios. Embora a carnavalização não seja exatamente uma metodologia, em sua obra destinada à poética de Dostoievski, o autor apresenta de forma um pouco mais esquemática características que enquadram uma obra como pertencente ao gênero carnavalesco. Tais critérios são aqueles em que devemos nos embasar daqui por diante para a sustentação de nossa pesquisa.

Segundo Bakhtin (1997a), para uma obra ser considerada carnavalizada ela deve obedecer três peculiaridades do gênero carnavalesco, bem como estar inserida em alguma das quatro categorias da *cosmovisão carnavalesca*.

A primeira peculiaridade do gênero carnavalesco é a atualidade viva. Uma obra carnavalizada trata de questões do cotidiano, sem qualquer distância épica ou trágica. Os objetos de representação tendem a representar os contemporâneos vivos, não se baseando, portanto, no passado absoluto dos mitos e das lendas.

Outra peculiaridade, associada à primeira, é o fato de gêneros carnavalescos basearem-se conscientemente na experiência. Neste aspecto Bakhtin (*Ibidem*) resgata a possibilidade de inserção do mito ou da lenda, desde que sejam tratados de forma crítica ou submetidos a processo cínico-desmascarador.

Finalmente, a terceira e mais complexa peculiaridade é a pluralidade de estilos e a variedade de vozes. Assim, e nas palavras do autor, os gêneros carnavalizados:

[...] renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilingüismo direto na etapa romana), surgem diferentes

¹¹ To be more precise, then, I should say that music is the actualization of the possibility of any sound whatever to present to some human being a meaning which he experiences with his body – that is to say, with his mind, his feelings, his senses, his will, and his metabolism (CLIFTON, 1983, p. 1).

disfarces de autor. Concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso representado. Em alguns gêneros os discursos bivocais desempenham papel principal. Surge neste caso, conseqüentemente, um tratamento radicalmente novo do discurso enquanto matéria literária (BAKHTIN, 1997a, p.108).

Bakhtin também fala (*op. cit.*) sobre as quatro categorias da *cosmovisão carnavalesca*:

1) “A familiarização”: categoria em que toda e qualquer distância entre os homens é retirada e se permite o livre contato entre todos. O carnaval não respeita hierarquias sociais ou religiosas que impeçam a comunicação entre as pessoas;

2) “A excentricidade”: categoria que permite a livre exposição até mesmo dos mais estranhos, inusitados e impróprios aspectos da natureza humana;

3) “As *mesalliances* (uniões) carnavalescas”: Nesta categoria a “livre relação familiar estende-se a tudo: a todos os valores, idéias, fenômenos e coisas.” (BAKHTIN, 1997a, p.123);

4) A profanação, categoria “formada pelos sacrilégios carnavalescos [...], pelas indecências carnavalescas [...] e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc.” (BAKHTIN, *loc.cit.*).

Antes de empreendermos a análise sobre os *corpora* escolhidos, devemos salientar que, em nosso levantamento bibliográfico, foram encontrados trabalhos sobre carnavalização que levam em consideração manifestações musicais, notadamente com enfoque sobre a canção popular brasileira. Entretanto, estes trabalhos concentram-se de forma aguda mais no texto literário que no musical, carecendo, portanto, de análises musicais que considerem a carnavalização mais especificamente dentro da linguagem musical.

Por fim, vale salientar como motivador da pesquisa a premissa que Bakhtin, abaixo, aponta sobre a carnavalização como potencial estimulante até mesmo ao pensamento científico:

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico (*Idem*, 1999, p. 43).

4

A carnavalização musical em breve percurso

Uma teoria como a da carnavalização, tendo seus efeitos aqui averiguados no processo de criação musical, deve ser tratada com o devido cuidado ao entendê-la através de vários períodos. Evidentemente, o presente trabalho não se destina a catalogação de obras e, tampouco, pode estender-se à análise da enorme quantidade de repertório em que a presença do elemento sério-cômico figura. Entretanto, é fundamental que o conceito principal aqui discorrido seja ilustrado por exemplos que atestem a existência da *cosmovisão carnavalesca* na música. As obras selecionadas para ilustrar a carnavalização musical em suas diferentes épocas circunscrevem um período que vai da Renascença até fins do século XIX, final do Romantismo. Este critério exclui, evidentemente, uma investigação mais profunda de obras da antiguidade, desde as práticas musicais das saturnais romanas até a canção trovadoresca e os Carmina Burana medievais. Entretanto, o critério que aqui adotamos foi o de abranger a música carnavalizada desenvolvida dentro da linguagem tonal, embora excetuando exemplos musicais do século XX e XXI.

No caso da Renascença, embora tenha sido ela marcada pelo modalismo, foi este o período de sistematização da prática chamada música *ficta*, que trazia mais hierarquização de funções harmônicas dentro da música, sendo esta época essencial para o nascimento o entendimento do tonalismo.

4.1 – A Renascença

Segundo Bakhtin (1999), foi durante a Renascença que, sobretudo através de Rabelais, a literatura produziu sua mais completa produção dentro do gênero carnavalizado. Foi dentro da obra do escritor francês que buscamos uma primeira referência sobre música do período. No quarto livro da saga Gargantua e Pantagrue em seu *Nouveau prologue* Rabelais cita cinqüenta e oito dos mais ilustres compositores de sua época. Dentre estes, Clément Janequin (c.1485-após 1558) parece destacar-se nas citações rabelaisianas sobre música, pois em outros

momentos são feitas referências a *chansons* do compositor, especialmente *La Guerre*.

Entretanto, para fins de análise, selecionamos uma dentre as várias *chansons* deste compositor: *Blaison du Beau Tetin*. Esta peça a quatro vozes com texto de Clément Marot (1496-1544) é uma quase ode ao seio feminino, contemplando sua beleza, seu papel de nutrir a vida e o risco de ser ele uma perigosa sedução ao matrimônio. Nesta obra a idéia de unir o sublime ao erotismo faz emergir uma importante característica apontada por Bakhtin na literatura carnalizada: a junção de elementos aparentemente antagônicos. A mesma canção que louva a teta em toda sua sensualidade também rende homenagem ao órgão que produz o leite e traz felicidade e vida. Segundo Bakhtin (*Ibidem*), o corpo é, para os escritores renascentistas do sério-cômico, algo que nutre o mundo e por ele é nutrido. Nesta perspectiva determinadas partes corporais geralmente vilipendiadas nas expressões literárias ganham destaque honroso. Nesta visão, a qual o autor (*Ibidem*) denomina *baixo material e corporal*, genitálias, órgãos excretórios, secreções e excrementos corporais destacam-se como elementos provedores de vida. Até mesmo a matéria fecal é encarada como elemento que une o corpo ao mundo, oferecendo adubo ao alimento que irá prover o corpo novamente de nutriente, corpo este que um dia também será o próprio excremento-adubo.

Iremos nos abster em detalhar a análise do texto literário, assunto neste campo que já possui ampla literatura sobre carnalização. Interessa-nos mais averiguarmos como o texto carnalizado influenciou o processo criativo da composição, influenciando desta forma a produção musical carnalizada em que pesa o cotejamento texto-música.

Basicamente, a *Chanson* aqui estudada possui várias seções curtas que alternam subdivisões compostas e simples quando transcritas para notação com mensurações modernas. As partes de subdivisões compostas apresentam predominância de contraponto de primeira espécie, portanto, mais homofônicas e possuem modelo básico de rítmica/accentuação vocálica:



FIGURA 1 - Modelo básico de ritmo e acentuação em *Blaison du beau tetin*

As características acima beneficiam a tendência de declamação contínua e sem repetições de palavras predominantemente dissílabas, isto em trechos destinados a louvar o seio e lhe render comparações. Já no início da peça a alvura do seio é destacada e comparada a um ovo.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time and features the lyrics "Té - tin ref - fect plus blanc qu'un oeuf,". The melody is simple and repetitive, with each voice part following the same rhythmic pattern. The lyrics are written below each staff.

FIGURA 2 - “Teta refeita [reffect?] mais branca que um ovo” (tradução nossa)

As seções de subdivisões simples, mais movidas, possuem uma maior movimentação polifônica entre as vozes. Tais trechos possuem células curtas que salientam alguma característica em especial do seio apreciado. O exemplo abaixo é a primeira seção deste tipo, e destaca a dureza do seio pela imitação de célula rítmica em harmonia estática e que enfatiza os dizeres *Tétin dur*. Tal jogo imitativo entre tenor e outras vozes cria um breve responsório de conteúdo erótico.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "cho - - se, Té - tin dur, té - tin dur, etc." The Soprano and Alto parts have identical melodic lines. The Tenor part starts with a lower pitch and has a different rhythmic pattern. The Bass part has a similar melodic line to the Soprano and Alto but with a different rhythmic pattern. The lyrics are written below each staff.

FIGURA 3 – Processos imitativos enfatizando “*Teta dura*” [*Tétin dur*] (tradução nossa)

A carnavalização também corroborou para o processo criativo de outros compositores durante a renascença. Tendo sido um dos mais prolíficos e celebres compositores do período Orlande de Lassus (1530 ou 1532-1594) deixou madrigais e *chansons* em que operam vários aspectos da estética carnavalesca medieval e renascentista tais como a paródia de textos sacros e gêneros do canto litúrgico, presença de onomatopéias e textos com conotação sensual. Em artigo sobre a biografia de Lassus, o dicionário *Oxford Music Online*¹² expõe uma subseção da seção motetos dedicada à presença do humor neste tipo de obra, mostrando a presença do pensamento carnavalizado até mesmo em algumas de suas obras sacras. É sabido também que o próprio Lassus atuou no gênero cômico da *Commedia dell' arte*, o que é atestado em antigo relato. Tal escrito data de 1568 e foi escrito pelo músico Massimo Troiano, que atuou ao lado do compositor que na época ocupava o cargo de mestre de capela da corte bávara.

É de resto a um músico, Massimo Troiano, empregado da corte bávara, que devemos a mais antiga descrição de um espetáculo de *Commedia dell' arte*. Responsável pelo papel do jovem namorado, Troiano

¹² <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16063pg1>

tinha ao seu lado, como Pantalone, ninguém menos que o grande compositor flamengo Orlando de Lasso (COELHO, 2000, p. 196).

Entretanto, foi nos madrigais, *chansons* e *Lieder* que o lado da ambivalência e do sério-cômico em Lassus encontrou maior ressonância. Um notável exemplo é o lied *Das grosse Nasenlied* (A grande canção do nariz), dedicado a fazer uma listagem e caracterização de vários tipos de nariz. O nariz, por vezes, era parodicamente associado ao falo durante a idade média e haviam obras paródicas que, a exemplo desta peça, nomeavam vários tipos nasais. Sobre a simbologia “fálica” do nariz pontua Bakhtin:

No grotesco da Antiguidade e da Idade Média, o nariz designava habitualmente o falo. Existia na França uma litania paródica inteira sobre os textos da Sagrada Escritura e das orações que começavam pela negação latina *Ne*, por exemplo *Ne advertas* (Não te voltes), *Ne revoces* (Não relembres), etc. Essa litania chamava-se *Nom de tous lês nez* (Nome de todos os narizes) (BAKHTIN, 1999, p. 75).

Entretanto, para um maior detalhamento analítico escolhemos um dos mais conhecidos madrigais de Lassus: *Matona mia cara*, editado na maturidade do compositor em 1581 no volume *Libro de villanelle, moresche, et altre canzoni*. Segundo o *Oxford Music Online*¹³ a obra em questão faz parte de um gênero italiano do século XVI que destinava-se a satirizar alemães que falavam italiano: trata-se da *todesca*. Ainda de acordo com esta publicação a *todesca* era um dos gêneros ligados ao carnaval de Florença durante a Renascença. O texto da obra aqui analisada sugere a fala de um soldado alemão que, em italiano impreciso, arrisca apenas cortejar uma moça lhe oferecendo uma canção. À medida que se desenvolve a canção as verdadeiras intenções do soldado-cantor vão se revelando cada vez mais libidinosas. Na verdade, a auto valorização de habilidades musicais e de guerra como pretexto para também valorizar proezas sexuais são pontuadas pelo *Oxford* como características do gênero. Evidentemente, o italiano macarrônico é em si um elemento satírico importante e a obra em questão, além de conjugações verbais estranhas, escolhas inadequadas de pronomes e outras imperfeições gramaticais apresenta também palavras imprecisas como *bon*, *compagnon* e *follere*. Esta última é apresentada como a versão errada do verbo *volere* (desejar) e ainda cria uma dupla conotação: pois lembra ainda mais o verbo vulgar *fottere*. Logo no primeiro verso da

¹³ <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/40717>

peça este estranho verbo é apresentado e salientado por um retardo na voz superior, criando uma quebra com a homofonia até ali proposta.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time and features the lyrics "Ma - to - na, mi - a ca - ra, mi fol - le - re can - zon,". The Soprano part has a noticeable delay on the word "re", which is highlighted by a horizontal line under the note. The other voices (Alto, Tenor, and Bass) follow the lyrics more directly.

FIGURA 4 – “*Minha cara senhora, lhe ‘desejo’ [volere?fottere?] canção*”
(tradução nossa sobre italiano impreciso)

Na parte final da peça uma pequena seção enfatiza dois verbos que, embora corretos na língua italiana, possuem sentido ambíguo: *ficcare* (fincar) e *urtare* (colidir). O primeiro verbo é apresentado de forma predominantemente homofônica. Entretanto, a palavra *urtar* é apresentada por jogo imitativo num esquema contralto-tenor respondido por baixo-soprano. O rápido jogo de pergunta e resposta de um curto elemento rítmico que também apresenta progressão melódica progressivamente ascendente em muito sugere o movimento contínuo do ato sexual. Aos procedimentos composicionais descritos devemos lembrar que foram realizados entoando palavra de sentido extremamente ambíguo.

Mi fic-car tut-ta not-te ur-tar ur-tar

Mi fic-car tut-ta not-te ur-tar ur-tar ur-tar

Mi fic-car tut-ta not-te ur-tar ur-tar ur-tar

Mi fic-car tut-ta not-te ur-tar ur-tar

FIGURA 5 – “*Me ‘finçar’ toda a noite, ‘chocar’... ‘chocar’*” (tradução nossa)

Especialmente neste trecho várias edições, na tentativa de ‘adequar’ o conteúdo proposto, modificam os verbos em questão tornando-os menos ‘ofensivos’. Isto em muito se parece com o tipo de censura que vários escritos de Rabelais sofreram, tendo capítulos inteiros editados e até mesmo inteiramente cortados em determinadas edições de seus livros. Devemos salientar que estas criações não se prestavam a ser meramente vulgares e ofensivas, tendo sido obras de autores de sólida formação humanista, cultural e extremamente habilitados para o ofício artístico que praticaram. Relembremos que Lassus foi um dos maiores compositores inclusive de música sacra de seu tempo, assim como Rabelais dedicou grande tempo ao estudo teológico tendo sido, inclusive, membro das ordens Franciscana e Beneditina.

Falando sobre o papel do regente à interpretação, Magnani cita como exemplo justamente o *Matona mia cara*, advertindo a importância de o regente entender a “malícia, irreverência e humor por vezes presente na arte profana renascentista”. De forma contrária a obra poderia ser interpretada inadequadamente com o “asceticismo de um moteto religioso.” (1996, p. 274).

Enfatizamos até aqui obras em que a lascívia, o erotismo e a sensualidade foram motes para o processo que as criaram. O universo da cosmovisão carnavalesca, entretanto, atua sobre vários outros aspectos da vida social, religiosa e

política. O carnaval medieval e renascentista era um período onde todo tipo de seriedade religiosa ou política, toda repressão e conceitos unívocos, eram alvos privilegiados da sátira. Este brincar com coisa séria não era, entretanto, uma mera tentativa de denegrir e destruir as imagens e conceitos em torno do objeto satirizado. O pensamento carnavalesco buscava na verdade desmistificar idéias estanques e acabadas e, não obstante, questionava sempre tudo que se mostrava intelectualmente hermético e distanciado do espírito cômico popular. Uma obra prima deste pensamento, no campo da literatura, é o *Éloge de la folie* (Elogio da loucura) do humanista Erasmo Desidério ou Erasmo de Rotterdam. Neste livro a deusa Loucura mostra que sob seus domínios estão quase todas as ações humanas, nivelando o homem comum e os racionalistas e escolásticos sob a igual condição de loucos.

Neste ponto em que revelamos a característica carnavalesca de unir coisas aparentemente distantes parece-nos conveniente analisarmos se este gênero sério-cômico tratou a morte. Consideremos inicialmente o quanto a morte é elemento potencial passível de ser abordada pelo gênero carnavalesco: é comum a todos independentemente de posição social, usada pela Igreja como evento temível aos pecadores e pagãos e pelo estado como o mais severo e amedrontador tipo de punição. A tantas características unívocas de seriedade não poderia deixar o ambivalente riso popular de oferecer expressiva contrapartida.

No carnaval Florentino dos séculos XV e XVI encontramos notáveis exemplos de composições musicais que, incluídas no gênero dos *canti carnascialeschi*, colocavam o assunto morte no contexto da festividade popular. Uma das mais conhecidas destas canções era a *Dolor, pianto e penitentia* que, de autoria inexata, era também intitulada *Carro della morte*, *Trionfo della morte*, *Canzona dei morti* ou *Canzone a ballo della morte*. O *carro*, como sugere o nome, era um gênero de desfile carnavalesco que utilizava um carro alegórico puxado por cavalos ou bovinos, como sugerem as gravuras da época. Os *carri* necessitavam de patrocínio geralmente dado por alguma família importante que custeava a realização do desfile, gastos que incluíam desde a manufatura do carro até a contratação dos artistas das várias áreas envolvidas. Muitas vezes tais patrocinadores participavam da *brigata* (grupo de amigos que desfilava com o *carro*) mantendo ou não seu anonimato com fantasias e máscaras.

O *Carro della morte* foi objeto de um amplo artigo escrito por Prizer (2004), onde ele sugere a possível autoria do texto como sendo de Castellano Castellani

(c. 1461-1519) e a música de Bartolomeo degli Organi (1474-1539). Da mesma forma o autor sugere possíveis patronos para o *Carro* em questão. Embora o estudo feito seja muito detalhado não foram possíveis afirmações totalmente conclusivas sobre autoria e patronato. Ademais, não são estas as mais relevantes questões para o nosso estudo, interessando-nos, sobretudo, a análise desta obra no contexto da criação musical carnavalesca.

Começemos por citar que o texto e a música eram, segundo Prizer, uma espécie de *lauda* (*Ibidem*, p. 185). Segundo o *Oxford Music Online*¹⁴ *lauda* era o mais importante gênero de canção religiosa não litúrgica da Itália medieval e renascentista. A paródia que geralmente os gêneros carnavalescos fazem das formas de expressão litúrgicas são já muito bem descritas pela literatura, notadamente por Bakhtin. Entretanto, o *Carro della morti* conserva todas as características textuais e musicais que a fazem se assemelhar a outras *laudas* de morte, portanto não pode ser considerada uma paródia. É intrigante o quanto uma obra de caráter tão austero e pouco usual ao contexto carnavalesco veio a se tornar célebre no carnaval de Florença no princípio de século XVI. A peça tinha até mesmo um caráter anticarnavalesco, pois o texto tratava de lembrar a todos que a vida não era somente destinada à juventude e alegrias louvadas pelo carnaval, mas, sobretudo, o destino da vida era a triste e decrépita morte. Os primeiros registros do *Carro della morte* são da primeira década dos idos de 1500. No final do século XV Florença era governada pelo padre dominicano Girolamo Savonarola (1452-1498), austero opositor da vida pagã e valores nascentes no humanismo. Durante seu governo Savonarola proibiu o carnaval e substituiu as festas populares do período carnavalesco por procissões em que se entoavam várias *laudas*. A crítica conservadora de Savonarola não poupou a nobreza da época e tampouco o clero, levando-o a ser deposto do governo de Florença, excomungado e por fim executado em praça pública. Ainda hoje os estudos sobre este homem são perpassados por valores axiológicos e, portanto, muita contradição há entre os que o consideram positivamente pelo viés de defensor do cristianismo e pelos que o enxergam como um arcaico conservador. Furtemo-nos aqui em adentrarmos tais discussões distantes do nosso foco analítico, mas limitemo-nos em dizer que certamente o modo de vida e valores propostos por Savonarola não combinavam em nada com os valores humanistas do renascimento.

¹⁴ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43313>

Portanto, o elemento anticarnaval da peça é o que nela há de mais carnavalesco: pois a encenação desta lauda trazia a lembrança do austero período de Savonarola, este notável inimigo do carnaval que fora por fim enforcado e incinerado em praça pública na cidade que outrora governara. A isto somemos o fato que, segundo Prizer (*Ibidem*, p. 208), os possíveis patronos do *Carro della morti* não eram simpáticos aos pensamentos moralizantes de Savonarola. Na verdade eram, inclusive, pessoas e famílias nobres que foram constantemente atacadas pelo dominicano que as julgava pela vida supostamente licenciosa e pecadora.

Relembremos neste ponto Bakhtin: ele afirma que situações reais, pessoas reais e assuntos comuns a todos era uma característica intrínseca da carnavalização. Assim o *Carro* fazia menção paródica tanto às laudas propostas por Savonarola quanto a própria morte do mesmo.

A *atualidade* viva, inclusive o dia-a-dia, é o objeto ou, o que é ainda mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade. Pela primeira vez, na literatura antiga, o objeto da representação *séria* (e simultaneamente cômica) é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos e não no passado absoluto dos mitos e lendas (BAKHTIN, 1997, p. 107-108, grifos do autor).

Retomemos os aspectos específicos da composição musical pontuando o caráter atípico deste canto carnavalesco que, a exemplo das laudas, se movia harmônica e melodicamente de forma mais lenta que as canções carnavalescas, aspecto este apontado por Prizer (*Ibidem*, 221-222). Desta maneira a peça possuía predomínio de breves e semibreves (semibreves e mínimas quando em notação moderna).

The image displays a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. Each voice part is written on a five-line staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics 'Do - lor, pian - to' are written below each staff, with hyphens indicating syllable placement. The notation includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. The lyrics are written in a stylized font with hyphens indicating syllable placement.

FIGURA 6 – “Dor, pranto e penitência” (tradução nossa)

Entretanto, a obra possui características que se enquadram nas que o *Oxford Music Online*¹⁵ atribui aos *Canti Carnascialeschi*: “Nas obras a quatro vozes por vezes a textura é variada por curtos duetos ou trios [vocais] de caráter mais animado (tradução e parênteses nosso).”¹⁶ Vejamos na figura 7 um dueto deste tipo. Porém a animação musical proposta é feita sobre texto que ameaça os que não fazem penitência ainda em vida, sendo tarde que se fazê-la após a morte. Isto cria um interessante efeito sarcástico de contradição entre as linguagens musical e a textual empregadas.

FIGURA 7 – “e de lá [no lado da morte] não mais serve [fazer penitência]” (tradução e parênteses nossos)

¹⁵ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04767>

¹⁶ In the four-part works the texture is sometimes varied by short duets or trios of a more animated character.

Ainda ressaltamos (*Op.cit.*)¹⁷ outra característica de *Canto carnascialescho* presente na obra em questão: “prevalecem as métricas binárias, embora algumas canções possuam seções finalizadoras ao modo de danças em rítmicas ternárias”.¹⁸

The image shows a musical score for the song "depois o mal fará penitencia". It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "dop - po il mal, far pe - ni - ten - - tia." The second staff is a piano accompaniment in treble clef. The third staff is a vocal line in treble clef with the same lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment in bass clef. The number 47 is written above the first staff.

FIGURA 8 – “depois o mal fará penitencia” (tradução nossa)

Desta forma, podemos concluir que a obra analisada possui características tanto do gênero sério quanto do cômico, podendo ser de forma ambivalente considerada como a *lauda* “*Dolor, pianto et penitentia*” ou como o *canto carnascialescho* “*Carro della morte*”. Aqui, o elemento carnavalesco-musical se dá, sobretudo pelo diálogo entre gêneros, conseqüentemente beneficiando a representação musical paródica de detalhes pontuais de trechos literários.

¹⁷ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04767>

¹⁸ Duple metre prevails, though some songs have closing sections in dance-like triple rhythms.

4.2 – O Barroco

O presente trabalho não pretende delongar-se na diferenciação e análise sobre os traços marcantes que cada época representou. Tal proposição em muito fugiria ao foco de nossos estudos. Entretanto, não deixamos de notar que entre Claudio Monteverdi (1567-1643) e Johann Sebastian Bach (1685-1750) foram quase dois séculos de desenvolvimento, e um caminho multifacetado por vários fatores. Algumas proposições lineares tentam delimitar confortavelmente o período entre estes dois compositores: o que parece não explicar muita coisa se considerarmos as diferenças do Barroco entre os países, com suas formas específicas de governo, sociedade e a doutrina religiosa dominante (católica ou protestante). Em seu artigo sobre Barroco musical, Palisca ¹⁹ pontua que a “adoção do termo não deve obscurecer o fato de que não existe unidade de qualquer idioma ou direções criativas neste período.” ²⁰ Entretanto, a generalização de algumas características marcantes do período musical europeu de 1600 a 1750 são, pelo mesmo autor, sugeridas: “dinamismo, forma aberta, alto grau de ornamentação, grande contraste, co-existência de diversos estilos, individualismo, representações afetivas e inúmeras outras.” ²¹

Em conformidade com a proposição acima, Bakhtin também destaca na literatura Barroca características que vão ao encontro da pluralidade, do contraste e da subjetividade no período:

O Barroco não admite nada que seja mediano, normal, típico, corrente; tudo é encarado na escala do grandioso. O patos retórico-jurídico também se expressa nele com uma lógica e um ardor magistras. A imagem do homem se organiza em torno da escolha de seus traços característicos, sendo submetida a um processo de integração que a torna um todo: os atos e os acontecimentos (o “destino”) se vinculam à imagem do herói em função da defesa (apologia) que este último suscita, em função de sua justificação, de sua glorificação, ou, pelo contrário, das necessidades de uma acusação, de um desmascaramento (BAKHTIN, 1997b, p. 228).

A terminologia acima empregada por Palisca (*Op. cit.*) ao designar traços gerais do Barroco praticamente se confunde com as próprias características da própria carnavalização: dinamismo, forma aberta, co-existência de diversos estilos. O

¹⁹ <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/02097>

²⁰ Adoption of the term should not obscure the fact that there is no unity of either idiom or creative directions in this period.

²¹ [...] dynamism, open form, degree of ornamentation, sharp contrast, co-existence of diverse styles, individualism, affective representation and numerous others.

mesmo ocorre nos dizeres do teórico russo, que nos lembra sobre o caráter anormal, atípico do Barroco, bem como sua propensão ao exagero e ao grandioso (1997b). Tais características podem se associar ao realismo grotesco característico das expressões carnavalizadas bem como à possibilidade do desmascaramento através da valorização de traços característicos atribuídos ao herói.

Outro ponto a ser destacado é que, na música, muitas características inerentes ao Renascimento em outras áreas somente encontraram, tardiamente, uma maturação no período Barroco. Assim, sobretudo em sua fase inicial, o período pode ser encarado também como um acirramento das tendências subjetivas do Renascimento. Abaixo Jeppesen fala da ligação ainda mais intrínseca entre os dois períodos:

[...] os períodos Renascentista e Barroco na música ocorrem simultaneamente, porque a fase de maturação subjetiva dos meios de expressar paixões não foi atingida antes que o espírito do tempo já se encontrasse no Barroco.²²

Ao referir-se a Monteverdi o autor apresenta uma frase que já aponta indícios carnavalizados desde os primórdios barrocos: “A arte de um Monteverdi mostra claramente que seu lema é ‘Movimento a todo custo’! E isto é grotescamente enfatizado o quanto possível.”²³

Os dizeres de Jeppesen aqui não muito se distanciam de alguns apontamentos de Bakhtin sobre os escritos rabelaisianos: para ambos o mover (movement) não encontrariam barreiras para se expressar. Assim, tal qual a literatura de Rabelais, a música que se forma no período de Monteverdi é dada ao grotesco, ao grandioso e a toda sorte de hipérboles/hipóboles.

Porém, para analisarmos exemplos musicais neste ponto de nosso trabalho escolhemos exemplos de obras inseridas em um período em que o Barroco musical, tal como concebemos, era mais estabelecido. Fazemos isto com a vantagem de evitarmos esta fase de transição entre Renascença e Barroco, que se convencionou chamar Maneirismo.

²² [...] the Renaissance and Baroque periods in music fell simultaneously, because the stage of the necessary mastery of subjective, passionate means of musical expression was not attained before the spirit of the time had already passed over into the Baroque (JEPPESEN, 1946, p. 16).

²³ The art of a Monteverdi plainly shows that its motto is "Movement at all costs"! And it is as grotesquely emphasized as possible (JEPPESEN, *loc. cit.*).

Começamos por investigar uma obra inserida no peculiar gênero da *Comédie-ballet*, consagrado pela parceria entre o escritor e ator Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), pseudônimo Molière, e o compositor Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Esta obra apresenta uma característica importante ligada à carnavalização, pois é ligada a um gênero formado por uniões (*mésalliances*) de várias formas de representação artística, sendo a *Comédie-ballet*, segundo o *Oxford Music Online* ²⁴, uma “obra para palco do Barroco francês que combinava falas, e tardiamente canto, comédia e balé.” ²⁵

Le Bourgeois Gentilhomme (O Burguês Fidalgo) é considerada uma obra prima do gênero e a última do tipo produzida pela parceria entre Molière e Lully. A peça narra a estória do rico comerciante *Monsieur Jourdain* que pretendia tornar-se um cavalheiro aristocrata, portanto um homem agudo em várias áreas do conhecimento. A narrativa opõe os valores da burguesia ascendente e ávida por status social maior à rígida educação das artes cavalheirescas. Não é difícil concluir que aquele homem já em idade avançada passaria por hilárias situações em suas rígidas aulas de dança, música, esgrima e filosofia. Não pretendemos aqui apresentar uma sinopse desta conhecida peça, mas ressaltamos que é uma obra que, embora tenha sido estreada para a corte do rei Luis XIV, não deixa também de satirizar a vida cortesã tão cheia de protocolos. Entretanto, tal sátira era tolerada em uma época em que a literatura carnalizada, que não poupa nenhuma classe social, já era àquela altura um gênero consagrado e estabelecido:

A partir da segunda metade do século XVII, o carnaval deixa quase totalmente de ser fonte imediata de carnavalização, cedendo lugar à influência da literatura já anteriormente carnalizada; assim, a carnavalização se torna tradição genuinamente literária. [...] A carnavalização, conseqüentemente, já se torna tradição literária e de gênero. Nessa literatura, já desligada da fonte imediata, o carnaval, os elementos carnavalescos sofrem certa modificação e são reinterpretados (BAKHTIN, 1997a, p. 131-132).

No trecho abaixo, Coelho sugere que exatamente tal codificação impediu que as autoridades se colocassem contra o gênero e, até mesmo, fossem a ele simpáticas mostrando que naquela época as críticas sociais presentes nas manifestações barrocas herdeiras da tradição da *Commedia dell' arte* eram:

²⁴ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06173>

²⁵ A French Baroque stage work that combined spoken, or later sung, *comédie* and ballet.

Sátira neutralizada, em todo caso, pelo estilo da interpretação, que a tornava aceitável aos olhos das autoridades, pois as personagens eram arquétipos caracterizados com máscaras provenientes das tradições carnavalescas, e a ação parecia desenrolar-se num espaço idealizado, sem contato direto com a realidade (COELHO, 2000, p.195).

Não concordamos, entretanto, com a parte final da afirmação acima. É certo que tanto no gênero que estamos estudando quanto no teatro, na ópera e em outros gêneros teatrais ou musicais os personagens e enredos tradicionais da *Commedia dell' arte* eram representados, assim como acontece em *Le Bourgeois Gentilhomme*, em seus entre atos. Entretanto, o enredo principal de tais obras parodiava sim a realidade viva na forma de uma comédia de costumes. Por exemplo: em uma cena o desajeitado *Monsieur Jourdain* sofre ao tentar aprender as inúmeras formas de se curvar com um chapéu diante de uma mulher da nobreza e, com tal gesto, demonstrar a ela suas intenções. Dificilmente algum aristocrata da época, acostumado a rígidas e por vezes prolixas regras de etiqueta, não se sentiria ali parodicamente representado.

Para Bakhtin, inclusive, qualquer distanciamento épico ou hierarquias de afastamento axiológico são características estranhas às manifestações destinadas ao riso, e pontua:

Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona da máxima aproximação. O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revira-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre (BAKHTIN, 1988, p. 413-414).

Um primeiro objeto cômico musical que usaremos como exemplo dentro desta obra esta ligada a uma cena em que o mestre de dança de *Monsieur Jourdain* o ensina a dançar corretamente o minueto. Segundo o *Oxford Music Online*, a melodia da peça é derivada de uma canção popular outrora criada para satirizar a duquesa de Vitry, que foi para um retiro no convento de Assunção.

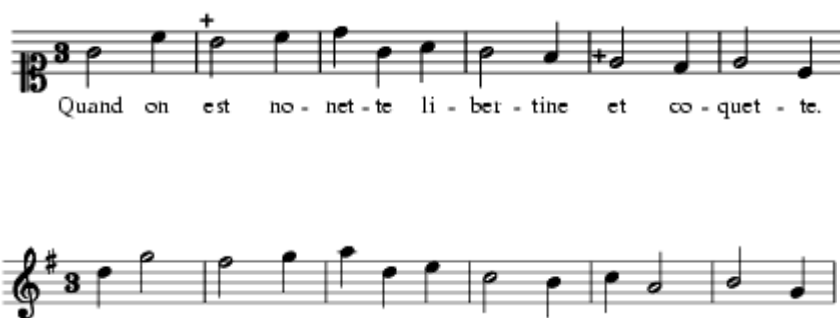


FIGURA 9 – pauta superior: melodia popular original; pauta inferior: melodia do minueto de *Monsieur Jourdain*²⁶

Ainda segundo o *Oxford (Loc. cit.)* a audiência da época certamente reconheceu a referência. Desta forma, não podemos atribuir no trecho nenhum indício de carnavalização na melodia em si, mas à relação dela em seus dois contextos. A canção que o povo entoava para satirizar uma nobre torna-se uma música de fundo para ridicularizar um homem que, oriundo da mesma camada popular, ascende como burguês e almeja a nobreza: típica inversão carnavalesca.

Após o breve exemplo acima passemos agora ao objeto principal de análise em *Bourgeois*, o *intermezzo* chamado *La cérémonie turque* (A cerimônia turca) que antecede o quinto ato. A cerimônia *alla turca* é na verdade uma grande charlatanice: *Jourdain* pretendia casar sua filha *Lucille* com um nobre, mas a moça estava interessada em um rapaz de classe média chamado *Cléonte*. O jovem, ciente do alpinismo social do preterido sogro e contando com o plano de um amigo, se faz passar por filho do sultão da Turquia e pede a mão da moça. O suposto “príncipe turco” promete ao pai da noiva um título de nobreza caso ele concorde com o casamento, e uma trupe encena uma cerimônia ridícula em que o inocente *Monsieur Jourdain* recebe o título de *mamamouchi*. A cena turca é, certamente, a mais carnavalesca passagem da obra estudada. Primeiramente, a cerimônia acontece em uma língua falsa, inventada, e que reproduz foneticamente as características da língua turca. Do ponto de vista cênico quantas possibilidades para encenações, figurinos, danças e demais elementos que possam travestir o contexto europeu para uma realidade turca fantástica, com elementos árabes e islâmicos.

²⁶ Fonte: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42477pg1>

Tentaremos, por nossa vez, demonstrar o papel que a música exerce nesta cena como elemento de carnavalização. Esta seção da obra já se inicia com a famosa *Marche pour la Cérémonie des Turcs*, peça instrumental que, segundo o *Oxford Music Online (Loc. cit.)* “até o final do século 18 serviu como modelo para vários compositores quando procuravam sugerir música oriental.”²⁷ Esta peça é uma obra prima do gênero *alla turca*, “Um termo que descreve música para banda militar com flautins e instrumentos turcos de percussão (pratos, triângulos, bumbos, sinos) ou música que imita efeitos da banda musical turca.”²⁸ (*Ibidem*) Na época de Lully nem sempre era comum definir a instrumentação da música, portanto, em explicação resumida, as várias vozes na partitura eram tocadas por instrumentos que coubessem na tessitura sugerida para cada pauta. Entretanto, no início da marcha, o compositor tem o cuidado de pedir, sem especificar, instrumentistas com instrumentos *à la turque*, o que endossa que àquela época os referenciais instrumentais para música turca já eram bastante conhecidos. Desde o início da cena a música faz referência ao exoticamente estereotipado contexto Turco. Mas é logo após a marcha inicial, com a inserção do coral, que a paródia torna-se mais efetiva, pois nas obras cênicas de Lully:

[...] o peso do drama sobretudo se inclinava para o coro, juntamente com o balé e os grandes efeitos cênicos – o que os franceses apropriadamente consideravam em conjunto como “*Le merveilleux*”. (KERMAN, 1990, p. 64-65)

Encerrada a marcha um coral a quatro vozes masculinas repete por várias vezes o que parece ser uma invocação nesta estranha língua.

²⁷ [...] until the end of the 18th century served as a model for many composers who wanted to suggest oriental music.

²⁸ A term describing music for military band with piccolos and Turkish percussion instruments (cymbals, triangles, drums, bells) or music imitating the effect of Turkish band music.

la al - la al - la al - la al - la al - la al - la ak - bar

la al - la al - la al - la al - la al - la al - la ak - bar

la al - la al - la al - la al - la al - la al - la ak - bar

la al - la al - la al - la al - la al - la al - la ak - bar

FIGURA 10

Observemos que o trecho acima exemplificado possui repetições rítmicas e de notas, harmonia simples e uníssono; características apontadas pelo *Oxford Music Online*²⁹ como inerentes efeito turco em uma música. Quanto à última característica, embora as vozes não estejam em uníssono elas somente apresentam um único acorde varias vezes repetido e, sendo este um acorde perfeito maior, o efeito aqui obtido é bem parecido com o uníssono pelo grau de consonância. Pelo que acima dissemos podemos concluir que, através da música, o compositor trouxe ao expectador referenciais claros do ambiente a ser parodiado. Neste ponto devemos lembrar que Bakhtin coloca que a familiarização com o objeto através da experiência é uma peculiaridade do gênero carnavalesco. Neste caso, a música turca aparece para representar um povo que, aos olhos do europeu de então parecia excêntrico. O *Oxford Music Online* parece concordar com nossa visão ao dizer que àquela época “vários escritores e compositores enxergavam os turcos somente como um povo exótico e hostil, por exemplo, Lully e Molière na *comédie-ballet Le bourgeois gentilhomme*.”³⁰ Podemos avaliar se não há certo exagero nos dizeres acima na afirmação que Lully e Molière estavam entre os que viam os turcos somente (merely) como um povo exótico e hostil. Entretanto, não podemos deixar de notar que tanto o texto quanto a música parodiadas criaram um ambiente no qual o ridículo e desajeitado *Monsieur* poderia ser declarado nobre: a Turquia.

Apresentamos abaixo integralmente o trecho da cena em que o *Mufti* (sábio islâmico) pergunta aos demais turcos se o burguês será firme na religião de Maomé. O trecho baseia-se principalmente em um diálogo em que o *Mufti*, em língua franca, entoia sua recitação bastante simples no âmbito rítmico melódico, sendo respondido

²⁹ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14133>

³⁰ [...] some writers and composers viewed the Turks merely as an exotic and hostile people, for example in Lully and Molière's *comédie-ballet Le bourgeois gentilhomme*. (*Loc. cit*).

pelo coro em harmonia bastante simples e notas repetitivas, criando uma espécie de responsório *alla turca*.

Le mufti demande aux Turcs si le bourgeois sera ferme dans la religion mahométane, et leur chante ces paroles.

The musical score for Figure 11 consists of five staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom two are bass parts. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "hi val - la hi val - la" (repeated on the vocal staves), and "Star bon tur-ca giour-di - na? hi val - la hi val - la star bon" (on the bass staves).

FIGURA 11

Outra característica geral da música turca apontada pelo *Oxford Music Online*³¹ é a utilização de escalas diatônicas geralmente heptatônicas, embora a extensão melódica se concentre principalmente em torno de um tetracórdio. O artigo ressalta que as notas deste tetracórdio podem possuir pequenas alterações ascendentes e descendentes não diatônicas, criando intervalos bem pequenos entre as notas, sendo que muitos destes padrões modais (*ayak*) se baseiam mais no semitom que no tom. Podemos exemplificar isto com o padrão *garip* (A-Bb-C#-D), formado somente por semitons e segunda aumentada. Se observarmos abaixo a voz superior do coral é basicamente cromática, portanto baseada no semitom, o que evoca a característica dos modos turcos.

The musical score for Figure 12 consists of five staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom two are bass parts. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "hi val - la hi val - la" (repeated on the vocal staves), and "tur-ca giour-di-na giour - di - na hi val - la hi val - la hu la ba ba la chou ba la ba ba la" (on the bass staves).

FIGURA 12

³¹ <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/44912>

Uma das mais conhecidas práticas musicais islâmicas é a chamada para a oração (*ezan*), segundo o *Oxford Music Online*³², instituída pelo profeta Maomé para “distinguir as práticas Islâmicas das de outras religiões.”³³ O texto ainda ressalta que no *ezan* as palavras devem ser claramente inteligíveis e impecavelmente pronunciadas, portanto muitas vezes apresentando uma mensuração regular seguindo as estruturas das sílabas e uma entoação ou sobre uma única nota ou sobre um pequeno número de notas em torno de uma determinada tônica. Se observarmos o trecho abaixo cantado pelo Mufti tais características parecem ser evocadas nesta falsa cerimônia islâmica.

10

hu la ba ba la

hu la ba ba la

hu la ba ba la

da ba la ba ba la da ba la ba ba la da hu la ba ba la chou ba la ba ba la da hu la ba ba la

FIGURA 13

Podemos concluir que a cena trata do travestismo cultural, religioso e político: povo, língua e religião falsos na tentativa de representar comicamente a Turquia. De nossa parte, podemos inserir a música em tal processo de carnavalização primeiramente pela já referida união de gêneros: é indubitavelmente música ocidental tradicional, mas com traços explícitos de práticas musicais turcas já conhecidas naquela época. Mesmo o referido responsório, comum à prática cristã, não é um gênero comum à música islâmica, sendo a própria noção de um responsório *alla turca* algo no mínimo incomum. Ademais, a categoria carnavalesca da profanação é explícita aqui, não podemos nos esquecer que tudo ocorrera na intenção de imitar a religião islâmica lhe rendendo uma paródia. Profanação, entretanto, que não deve ser reduzida meramente a um desrespeito, pois o mote principal da cena é falar de um homem o qual a ganância pelo status o levou até mesmo a se render ao exótico. Ademais, tanto as sociedades européias quanto o

³² <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/52787>

³³ [...] distinguish Islamic practice from those of other religions. (*Loc. cit*)

cristianismo eram objetos constantes, senão os principais, da cosmovisão carnavalesca.

Devemos destacar, finalmente, que esta cena extremamente carnavalesca é dedicada a mostrar um dos mais intrigantes aspectos possíveis do homem: a loucura (*folie*). Já havíamos nos referido ao célebre livro Renascentista Elogio da loucura de Erasmo Desidério, mas o período Barroco também não deixou de demonstrar certo fascínio pela insanidade mental. Mounsieur Jourdain era, aos olhos de todos, alguém que já havia perdido o juízo em nome da improvável meta de ser nobre. Ironicamente, entretanto, somente sua falta de senso da realidade permitiu que ele fosse envolvido por um mundo longínquo, embora falso, onde ele se tornara um fidalgo: processo o qual a música corroborou amplamente.

Ainda sobre a loucura e sua relação com o Barroco citemos, por fim, um trecho de *Il cannocchiale aristotelico* (A luneta aristotélica, 1ª edição 1654), escrita pelo conde Emanuele Tesauro (1592-1675) como um tratado de Retórica, tentando amplificar ao leitor “todas as perfeições e imperfeições da eloqüência”. Para Tesauro os loucos:

[...] estão condicionados a elaborar, em sua fantasia, metáforas-facetadas e símbolos agudos; aliás, a loucura outra coisa não é que metáfora, que toma uma coisa por outra. Portanto freqüentemente acontece que os loucos são de belíssimo engenho e os engenhos mais sutis, como poetas e matemáticos, são mais propensos a enlouquecer. Mas quanto mais a fantasia é galharda, mais verdadeiramente disposta a imprimirem-se os fantasmas das ciências; mas um único fantasma, quando impresso e aquecido em demasia, transforma-se em loucura. Do que se pode inferir quão frágil é o vaso em que tais tesouros são guardados: pois tão vizinha da insânia é a sabedoria (TESAURO, 1997, p.6).

Ainda sobre a carnavalização musical no período Barroco falaremos de um compositor raramente associado ao mundo do sério-cômico: Johann Sebastian Bach. O mestre do Barroco geralmente é associado à sua rica literatura para teclado, suas cantatas, Paixões e outras obras de imensa complexidade e engenhosidade, como as Variações de Goldberg, a Oferenda Musical e a Arte da Fuga. O compositor jamais escreveu uma ópera, mas nos deixou um número não muito grande de cantatas profanas, indicando o quanto ele poderia ter sido grande compositor de óperas ou gêneros correlatos do drama ou da comédia musical.

Antes de falarmos de uma destas cantatas onde se previa a encenação, falemos de um procedimento bastante comum no compositor: a paródia. Em 1733,

por exemplo, Bach compôs a cantata *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* (Ribombai, tímpanos! Ressoai, trompetes!), em honra do aniversário de Maria Josepha, Rainha da Polônia. No ano seguinte, partes desta obra, incluindo a abertura, foram aproveitadas na íntegra para a composição do *Oratório de Natal*. Sobre o livre diálogo entre sacro e profano e a paródia na música de Bach Rueb explica:

O procedimento de parodiar em Bach é o argumento mais convincente que o próprio compositor oferece para o fato de que não se justifica uma divisão estanque entre o Bach “sacro” e o “profano”. O fato de Bach ter parodiado tantas cantatas profanas, quer dizer, ter usado outros textos para transformar música profana em cantata sacra, mostra que, como compositor de música sacra, sua conduta era muito secular, vale dizer, musical. Por outro lado, porém, tal fato revela também que Bach considerava espiritual tudo o que fosse mundano (RUEB, 2001, p. 199-200).

Devemos a esta altura lembrar que aqui não estamos diante de uma paródia em sentido satírico, nem sempre é esta a função da paródia. Não usamos o exemplo acima como uma afirmação de escrita musical carnalizada em Bach, pois não é o caso. Rueb (2001) também lembra que um compositor com tamanha demanda de trabalho não poderia deixar de reaproveitar trechos de obras em outras para cumprir seus prazos, mas não deixa de salientar a liberdade com que Bach trata o profano e o religioso. De nossa parte acreditamos que tal liberdade, no mínimo, supõe que o gênero carnavalesco também não deve ter escapado à pena do mestre. Sobretudo, ressaltamos que Bach lançava mão freqüentemente da paródia, técnica intrínseca da carnalização. Mas não deixamos de advertir que a busca pela carnalização não pode deixar de requerer rigor em sua aplicação na música. Embora seja verdade que toda expressão carnalizada é certamente uma paródia, nem toda paródia é, necessariamente, expressão carnalizada.

Uma obra de Bach que parece atender bem aos requisitos de peça carnalizada é a cantata profana *Schweig stille, plaudert nicht* (Silêncio! Não fale!), BWV 211. Conhecida popularmente como Cantata do café a obra foi composta 1734 e encenada no mesmo ano na cafeteria *Zimmermann*, em Leipzig, e o libreto foi escrito por *Picander*, um dos mais conhecidos libretistas do compositor. A cantata do café trata de um assunto banal que estava em voga e inspirava acaloradas discussões na burguesia de Leipzig: se o então recente hábito de tomar café, sobretudo para as mulheres, era ou não de bom gosto.

No trecho abaixo Rueb nos explica mais sobre a peça e apresenta-nos a sinopse:

O café enfrentava uma oposição moralizante. O libreto vai bem ao âmago dessa nova onda de beber café. Liesgen, uma jovem burguesa, só concorda em renunciar ao prazer da nova bebida se seu pai encolerizado – que tem o nome significativo de Schlendrian (em alemão, displicência) – lhe trazer para casa um marido. Isso porque, conforme ela mesma canta entusiasmada, “Ah! Como é doce o café! Mais doce do que mil beijinhos.” Outra exigência da intrépida jovem para deixar de tomar café e se casar é a de que seu pai não lhe traga para dentro de casa um pretendente que a proíba de tomar “coffee”. No coro final resume-se a moral da história: “Assim como o gato não deixa o rato, as jovens e o café andam de mãos dadas” (*Ibidem*, p. 253).

Na obra, sem sombra de dúvidas, as mulheres saem vencedoras, a jovem logra vitória na discussão conseguindo tanto o marido quanto manter o hábito de tomar café. Além disto, ainda no coro final, o texto termina ressaltando que desde as jovens até as avós gostam do café e diante disto propõe o desafio: “Quem agora desejaria censurar a filha?” (*Wer will nun auf die Töchter lästern?*)

Podemos também pontuar certa ironia da obra sobre a banalidade de tais discussões sobre protocolos sociais. Neste aspecto a obra parece estar de acordo com o que Coelho descreve como características de muitas comédias líricas no Barroco, pois:

O prazer de derrubar tabus num momento que o ideário oficial era tão rígido explica o agrado com que o público assistia essas historinhas simples em que mulheres chifravam os maridos, filhas contrariavam os planos matrimoniais de seus pais, e criados astuciosos passavam a perna em seus patrões (COELHO, 2000, p. 195).

Uma interessante relação que iremos propor para a análise desta obra é associada a uma importante relação que a música barroca possui com a Retórica e todo um sistema simbólico que visava, através dos sons, expressar Afetos. O *Oxford Music Online*³⁴ considera que em nenhuma outra época o estudo dos conceitos racionais da retórica foi tão presente na música. Gomes corrobora com tal visão, e pontua que por praticamente todo o período musical do barroco foi marcado pelos estudos de retórica em música:

³⁴ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>

O corpo teórico da retórica musical do Barroco conserva-se em numerosos tratados musicais escritos entre 1535 e 1792. Estes tratados foram denominados por seus próprios autores com o nome genérico de *Musica Poetica*, em referência direta à poética literária (GOMES, 2005, p. 34).

O autor também pontua que o próprio período final da Renascença foi marcado pela difusão da Teoria (ou Doutrina) dos afetos quando “um grupo de acadêmicos florentinos tentou restaurar o que percebia ser a pura relação entre palavra e música advogada pelos filósofos gregos clássicos, como Platão.” (GOMES, 2005, p. 10).

Lanna também pontua que para se entender adequadamente o Barroco musical deve se levar em consideração os estudos sistemáticos que os autores da época empreendiam com a retórica e sua relação com os afetos. Para melhor explicarmos este último termo e sua relação com a música lançamos mão das palavras do teórico:

O termo afeto é aqui empregado nas acepções de paixão, sentimento, estado de espírito. A busca pela capacidade de persuasão através da ênfase nas expressões de dor, alegria, elevação espiritual, raiva, serenidade, heroísmo etc., ocupava o centro da atenção da maioria dos compositores barrocos. Nesse sentido, as tentativas de aproximação entre Música e Discurso geraram práticas e especulações teóricas que estabeleceram paralelos entre figuras retóricas e estruturas musicais (LANNA, 2005, p. 16).

As obras de Johann Sebastian Bach são importantes objetos de estudos na área retórica musical. Sobretudo em sua obra vocal, constituída por Motetos, Cantatas, Oratórios, Paixões e a Missa em Si Menor:

[...] a interpretação musical dos textos vai da prédica retórica, que se constituía em movimentos completos, à pintura específica de palavras isoladas; mas também engloba toda a linguagem simbólica daquela época, como símbolos musicais, caso uma imagem pictórica precisasse ser evocada por meio de uma frase musical (GOMES, 2005, p. 48).

Após a breve digressão que fizemos para elucidarmos um pouco sobre retórica na música e teoria dos afetos, usaremos exemplos abaixo que exemplificam tais assuntos. Após isto poderemos correlacionar determinados procedimentos e apontar uma utilização carnalizada de uma figura retórica na *Cantata do café*.

É bastante comum associarmos o Barroco à idéia de movimento, e tal idéia costuma ser expressa na música. Uma figura que traz esta noção de movimento em

ato contínuo é o *Circulatio*, também chamado *Circulo* ou *Kiklosis*: séries de notas em movimentação circular ou formações regulares como ondas.

No trecho abaixo, retirado do início da Paixão Segundo São João (*Johannes Passion*), BWV 245, podemos ver esta figura representada nos violinos I e II.

The image shows a musical score for the beginning of the Chorus in Johannes Passion, BWV 245. The score is titled "1. Chorus" and includes parts for Flauto traverso I (Oboe I), Flauto traverso II (Oboe II), Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The Continuo part includes figured bass notation. The Violino I and Violino II parts are circled in red, highlighting a continuous, circular rhythmic pattern of eighth notes.

FIGURA 14

Bartel (1997) chama a atenção que alguns tratadistas da época correlacionam o *circulatio* a idéias circulares ou de movimentação no texto musical. O teórico também afirma que tal figura tem longa tradição como símbolo de perfeição, eternidade e infinito ou, em uma única palavra, Deus. O *circulatio* acima parece sintetizar todas estas idéias: abre a obra que contará a história do Filho de Deus, traz à idéia circular de nascimento e morte em Deus e possibilita outras interpretações como do sangue escorrendo continuamente pela cruz ou o caminhar para a crucificação.

A cantata *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (Eu quero carregar a cruz), BWV 56, possui outro exemplo interessante de *circulatio*:

RECITATIVO.

Basso. Mein Wandel auf der Welt ist ei_ner Schiffahrt gleich;

Violoncello.

Continuo.

FIGURA 15 – “*Meu caminhar sobre o mundo é como o navegar de um barco*” (nossa tradução; meu grifo)

Neste recitativo o motivo do solista é adornado por arpejos circulares de violoncelo. Percebe-se que o texto fala sobre movimentação: “caminhar sobre o mundo”, “navegar de um barco”. Ademais, o arpejo é feito sobre um baixo em pedal repetitivo sugerindo movimentação sobre uma mesma base, clara alusão às ondas sobre as quais “navega” o barco. Reiteramos também ser esta uma cantata religiosa e, neste caso, a idéia de ondas sobre a água não deixa também de fazer menção à continuidade da eterna movimentação e do devir em Deus.

Apresentamos abaixo trecho da ária inicial da cantata *Ich habe genug* (Eu tenho suficiente), BWV 82. O texto desta ária trata basicamente sobre a crença e devoção no Salvador (*Heiland*) como elementos suficientes para seguir esperançosamente a vida. Este movimento apresenta desde o início e continuamente uma figura de oscilações (ondulações) de tons bem parecida com a do *circulatio*, no início sendo apresentada pelos violinos. Assim como as figuras acima, o exemplo abaixo traz também a idéia de ato contínuo em uma obra relacionada à crença em Deus como **caminho** para uma existência melhor.

ARIA. ✱

Oboe.

Violino I. *piano sempre*

Violino II. *piano sempre*

Viola. *(piano sempre)*

Basso.

Continuo *piano sempre*

ed Organo.

✱ 4/2 7/5

FIGURA 16

Finalmente retornando à *Cantata do café* falaremos, também, da ária primeira da peça que também apresenta, desde o início e repetidamente, uma figura relacionada às acima descritas.

ARIE.

Violino I.

Violino II.

FIGURA 17

Não podemos dizer que a figura seja exatamente um *circulatio*, mas, certamente, é uma estrutura que também produz idéia de movimentação contínua através de grupos de quatro notas com oscilação descendente de altura na segunda nota do grupo. O texto da ária trata também de algo eterno, mas não Deus. A idéia central é a do pai se queixando dos vários problemas que se tem com os filhos; mesmo aconselhando diariamente as prescrições dos pais nunca são levadas em consideração. Do ponto de vista literário a ligação com os ditos e provérbios populares é flagrante. Queixas paternas como “meu filho nunca me ouve”, “estes meninos sempre me dão problema” parecem ser bastante antigas e a tempos proferidas. A entrada do solista é o primeiro queixume do pai, adornado pela figura acima descrita pelos violinos I e II e pelas violas (as 3 pautas mais agudas).

The image shows a musical score for a piece in G major, 3/4 time. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is marked 'piano' and 'forte'. The vocal line is marked 'forte' and includes the lyrics: 'Hat man nicht mit sei-nen Kindern hundert-tau-send Hu-de-lei!'. The score includes fingerings and articulation marks.

FIGURA 18- “*Não se pode ter com os próprios filhos cem mil desgostos!*”
(nossa tradução)

A idéia de infindáveis e contínuos conflitos entre pais filhos, revelada pelo texto, é claramente enfatizada pela figura que apresentamos por toda a ária. A noção de eternidade e continuidade é característica das figuras correlatas acima apresentadas. Entretanto, no último caso, este tipo de figura freqüentemente relacionada a obras litúrgicas é aqui apresentada em contexto da linguagem popular. Eternos e contínuos, aqui, somente os problemas e chateações paternas explicitadas na carnavalesca hipérbole “cem mil desgostos” (*hunderttausend Hudelei*).

Nossa breve incursão pela Retórica Musical e pela Teoria dos Afetos, características do Barroco musical, foi feita com a crença na proposição bakhtiniana de que a carnavalização pode se unir a todos os valores, idéias, fenômenos e coisas. Entretanto, havemos sempre de buscar uma fundamentação para tudo o que viermos a considerar como expressão carnavalizada. O que apresentamos acima foi apenas o recorte de uma união possível da teoria da carnavalização na música com as teorias barrocas de representações dos afetos. Não podemos deixar também de advertir que tais teorias vão para além de figuras isoladas, estendendo-se às tonalidades, formas e outros elementos micro e macro estruturais da linguagem musical. Adentramos este meio com muito cuidado a fim de evitarmos abordagens inocentes e mal embasadas, cientes da complexidade proposta pelo assunto. Basta-nos lembrar que, mesmo na época, muitos teóricos divergiam sobre a correta aplicação de determinadas figuras retóricas ou outros elementos da gramática musical que pudessem representar determinado afeto.

4.3 – O Classicismo

O período do Classicismo musical é associado à chamada Primeira Escola Vienense formada por Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827). Assim como nos demais períodos, é um tanto difícil estabelecer com total exatidão o início e o fim cronológicos destes movimentos estéticos, portanto consideraremos para fins didáticos as datas de 1750 e 1830 conforme proposta esquemática em muitos estudos. Correlacionando historicamente, esta foi a época do Iluminismo, movimento que Bakhtin não considerou como favorável às expressões carnavalizadas. O teórico pontua algumas características abaixo da “Época das Luzes”, explicando o quanto o racionalismo esquemático do período era um tanto incompatível com o pensamento popular carnavalesco:

Esse racionalismo abstrato, essa negação da história, essa tendência ao universalismo abstrato, essa falta de dialética (separação entre a negação e a afirmação) impediram-nos de compreender e de dar um sentido *teórico* ao riso ambivalente da festa popular. A imagem da vida cotidiana que se formava no meio das contradições e que não estava jamais concluída, não podia ser medida pelo critério da razão (BAKHTIN, 1999, p. 101)

O Iluminismo foi, na verdade, o ponto culminante de um processo de degradação progressivo do pensamento carnavalesco. Devemos nos lembrar de nosso capítulo sobre o Barroco, que nos mostra que no século XVII as idéias carnavalescas já haviam se transformado em gênero literário perdendo, portanto, sua ligação mais direta com a cultura popular. De maneira esquemática Bakhtin explica esta degradação quando escreve sobre a crítica progressivamente desfavorável a Rabelais. Assim, para o teórico russo somente os homens renascentistas:

[...] sabiam ver a unidade do mundo rabelaisiano, sabiam sentir o parentesco profundo e as relações recíprocas entre os seus elementos constitutivos os quais, a partir do século XVII já parecem terrivelmente heterogêneos, e no século XVIII totalmente incompatíveis: debates sobre os grandes problemas, assuntos filosóficos discutidos em banquetes, grosserias e obscenidades, comicidade verbal de baixa categoria, caráter erudito e farsa (*Ibidem*, p. 52-53).

Magnani parece concordar com o trecho acima e, estreitando o foco para a forma musical, ele propõe que os compositores da época eram influenciados pelo

“espírito iluminista de culto da idéia e da dialética racional. Assim, gradativamente, a forma parece consubstanciar-se no dualismo filosófico dos opostos, quebrando definitivamente a unidade renascentista”. (MAGNANI, 1996, p. 136)

Do que fora proposto acima devemos nos lembrar que a dialética proposta pela noção de transformação e desenvolvimento musical (*Durchführung*) foi marca característica das formas musicais da época. A mais representativa destas formas é expressa pela forma sonata, onde, resumidamente, motivos musicais (temas) geralmente contrastantes eram primeiramente apresentados de maneira isolada (exposição), submetidos a uma seção mais instável onde sofriam uma grande sorte de transformações e variações (desenvolvimento) e, por fim, eram novamente reapresentados, tal como na primeira seção, de maneira mais estável (re-exposição). O *Oxford Music Online*³⁵ complementa esta explicação apontando outros elementos da música desta época que reforçavam a tendência de diferenciação temática e de seções, tais como “uso de dinâmicas e cores orquestrais de maneira temática; uso do ritmo, particularmente do ritmo harmônico, para articulações formais de grande escala; uso da modulação para construir longos arcos de tensão e resolução.”³⁶

Explicações delongadas sobre formas musicais, assunto este que possui ampla bibliografia, não é o foco de nosso trabalho. O pequeno esquema apresentado é uma explicação bastante superficial da dialética formal clássica, especialmente aplicável à forma sonata, servindo apenas para ilustrar a tendência clássica por formas menos abertas e com seções bastante distintas.

Apesar de tudo o que fora descrito até o momento, a Época das Luzes não extinguiu totalmente a carnavalização de seu espírito, como sugere o próprio Bakhtin. O que ocorrera foi a exacerbação do processo já iniciado no período anterior de formalizar o gênero carnavalesco, outrossim, tornando-o mais distante de sua fonte popular mais direta. Sobre esta abordagem no campo literário esclarece-nos o teórico:

A influência das formas, motivos e símbolos do carnaval, marcou amplamente a literatura do século XVIII. Mas é uma influência formalizada: as formas do carnaval foram transformadas em *procedimentos* literários (essencialmente no plano do tema e da composição), postos a serviço de finalidades artísticas variadas (*Ibidem*, p. 101).

³⁵ <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/05889>

³⁶ [...] use of dynamics and orchestral colour in a thematic way; use of rhythm, particularly harmonic rhythm, to articulate large-scale forms; use of modulation to build longer arches of tension and release.

Uma questão fundamental, em todo caso, é o quanto estas “finalidades artísticas variadas” eram geralmente ligadas à dialética iluminista entre valores positivos e negativos. Portanto, neste período e em oposição ao contexto rabelaisiano e carnavalesco:

[...] o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos parciais e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, **que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos** (*Ibidem*, pág. 57-58, meu grifo).

O trecho acima foi determinante para a escolha dos nossos primeiros exemplos a serem analisados no período Clássico, retirados da ópera *A Flauta Mágica* (*Die Zauberflöte*), de Wolfgang Amadeus Mozart. Os dizeres de Bakhtin parecem encaixar-se perfeitamente às características de um personagem em especial desta ópera: o pitoresco *Papageno*.

Não iremos nos delongar em explicar o enredo desta famosa ópera, repleta de simbolismos morais e ligações com os preceitos da maçonaria. Para nosso trabalho interessa saber que *Papageno*, figura meio homem meio pássaro, é companheiro da heróica jornada do príncipe *Tamino* para salvar sua amada supostamente seqüestrada. *Papageno* é um interessante contraponto ao personagem *Tamino*: enquanto este é nobre e desejoso por conquistar a sabedoria aquele representa o homem comum e suas demandas banais. Embora *Papageno* se mostrasse um ser bondoso e solícito, por vezes ele apresentava características incompatíveis à nobreza do virtuoso *Tamino*, pois *Papageno* era indisciplinado, medroso e tinha a mentira por hábito.

Tais características por vezes colocavam nosso personagem em situações ridículas de punições ou exposição de sua covardia.

Um exemplo de “castigo útil” ocorre no 1º ato cena 7, quando *Papageno* tem sua boca trancada por um cadeado. Isto ocorreu como punição por ele ter dito uma mentira a *Tamino*, e as 3 Damas serviçais da Rainha da Noite que imperava

naqueles domínios, lhe impuseram esta cômica pena. Assim, *Papageno* canta ao amigo *Tamino* em *boca chiusa* (ressonância com a boca fechada) mostrando-lhe o artefato em sua boca, na esperança ansiosa de o príncipe lhe ajudar. Vejamos abaixo o recorte do início da música:

Allegro.

Oboi.

Fagotti.

Corni in B alto.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Erste Dame.

Zweite Dame.

Dritte Dame.

Tamino.

Papageno. (deutet traurig auf sein Schloss am Munde.)

Violoncello e Basso.

Allegro.

FIGURA 19

Basicamente, o trecho é uma melodia do solista com a boca fechada com um discreto acompanhamento de cordas. Entretanto, um único instrumento de sopro dobra em uníssonos a melodia do *Papageno*: o fagote. Em vários momentos da Ópera, este instrumento é utilizado para representar comicamente nosso personagem. Referências extra musicais derivadas da sonoridade de alguns instrumentos são bastante descritas na literatura, notadamente em livros e tratados sobre orquestração escritos por compositores. Em seu *Tratado de Instrumentação e de Orquestração*, Hector Berlioz descreve assim o som do fagote:

Seu som não é muito forte, e o timbre, absolutamente desprovido de esplendor e nobreza, tem uma propensão para o grotesco, que deve ser sempre considerada quando ele está em destaque.³⁷

Ampliando a discussão, Adler demonstra que, além do timbre, a articulação com que se toca determinado instrumento também conta para seu efeito patêmico e lembra que alguns compositores “trataram o fagote como o ‘palhaço da orquestra’ e escreveram passagens em *staccato* que realmente soam cômicas”.³⁸ Pode-se ver, no exemplo acima, que a articulação predominante do fagote no trecho é justamente *staccato*.

Na mesma cena, após *Papageno* ser perdoado e lhe terem retirado o cadeado da boca, o personagem fica apavorado ao ser convidado para seguir junto com *Tamino* até o Reino governado por *Zarastro* na tentativa de resgatar *Pamina*. *Papageno* tenta se livrar de tal solicitação e demonstra pavor na possibilidade de ser capturado e punido pelo poderoso *Zarastro*.

W. A. M. 620.

FIGURA 20

³⁷ Sa sonorité n'est pas très forte, et son timbre, absolument dépourvu d'éclat et de noblesse, a une propension au grotesque, dont il faut toujours tenir compte quand on le met en évidence (BERLIOZ, 18 - ?, p. 128).

³⁸ [...] han tratado el fagot como el “payaso de la orquesta” y han escrito pasajes staccato que realmente suenan cómicos (ADLER, 2006, p. 222).

No trecho, enquanto *Papageno* canta imaginando as punições prováveis que *Zarastro* poderia lhe impor o fagote toca melodias curtas e rápidas, como se pode ver nos 3 primeiros compassos do exemplo. Embora a articulação não seja *staccato* nesta passagem o registro próximo ao agudo do instrumento, apresentado no caso, confere comicidade ao trecho. Este registro no fagote é descrito por Berlioz como “algo doloroso, sofrível, diria mesmo miserável”³⁹; características interessantes para ilustrar o pavor e a covardia demonstrados naquele momento por *Papageno*. Embora as violas também toquem em uníssono com o fagote as mesmas se encontram em registro confortável, sendo que, no caso, o que se sobressai é mesmo o médio-agudo forçado e sofrível do fagote.

Extraído da cena final do ato 1 podemos ainda ver um exemplo do fagote como correspondente instrumental do hilário *Papageno*. No trecho abaixo, o personagem demonstra falta de coragem ao saber que *Zarastro* se aproximava dele, lamentando que fosse ele rato ou caramujo naquele momento estaria mais apto a esvair-se da indesejada situação de confrontar o Rei.

The image shows a musical score for a scene from the opera. It features several staves: Fag. (Bassoon), V. I (Violin I), V. II (Violin II), Via. (Viola), Pamina. (Pamina), Papageno. (Papageno), and Vcl. e Basso. (Violoncello and Bass). The Fagot part is in the upper register, playing a short, rapid melody. The Violin I and II, Viola, and Violoncello/Bass parts are in unison with the Fagot. The vocal line for Papageno is in the lower register, with the lyrics 'ich so klein wie Schnecken, so kröchi ich in mein Haus' written below the staff.

FIGURA 21- *Papageno*: “[...] fosse eu pequeno como caramujo, me enfiaria minha casa” (nossa tradução)

Aqui todos os instrumentos tocam uma mesma melodia em uníssono com o solista ou na oitava de cima. Note que o fagote destaca-se como único instrumento

³⁹ [...] quelque chose de pénible, de souffrant, je dirai même de misérable (*Loc. cit.*).

de sopro participante do trecho predominado por cordas. Outra observação pertinente ao trecho vem de Korsakov, em sua proposição de que as associações “psicológicas” de um timbre são também condicionadas se o emprego deste é feito em modo maior ou menor. Assim, o compositor propõe que o fagote possui timbre “senil e não sério no modo maior, sofrido e triste no modo menor.”⁴⁰ Interessante que o trecho desta cena é predominantemente em dó maior, mas exatamente no trecho por nós descrito a melodia se torna harmonicamente mais instável e cromática, apontando também para a tonalidade de dó menor. Entretanto, devemos nos lembrar neste ponto que o “sofrimento” e “tristeza” expressos por *Papageno* neste momento advêm de sua covardia, a ponto que o mesmo preferiria ser àquele momento um rato ou caracol. O próprio Korsakov propõe que, por vezes, pode-se usar o modo e timbre inverso ao comumente proposto com finalidades cômicas, irônicas e extravagantes.

Korsakov não deixa sempre de advertir que, além do timbre em si e do modo, todos os outros fatores ligados ao arranjo do objeto musical devem ser levados em consideração para caracterizar um “estado de ânimo”. Para que não deixemos o cuidado de lado em nossas análises retiro um exemplo do início do *Réquiem* do mesmo Mozart, que se inicia com uma circunspecta polifonia nos sopros de madeira começada justamente pelo fagote, seguindo-o na trama polifônica os *corni di basseto* (antigo instrumento da família dos clarinetes). Neste caso, o efeito patêmico mais comum de sofrimento e tristeza do fagote quando em modo menor (Ré menor) é o que se demonstra abaixo.

Requiem.

Adagio.

Corni di Bassetto (M) in F.

Fagotti. (M)

FIGURA 22- Acompanhamento de cordas omitido

Em sua tese Lanna (2005) também cita Berlioz [*Op. cit.*] na tentativa de comprovar que o caráter sonoro do oboé e corne-inglesês se adequavam a representar a triste e lânguida *Mélisande*, da Ópera de Claude Debussy *Pelléas et Mélisande*. Ademais, em nossa primeira tentativa de demonstrar procedimentos musicais

⁴⁰ [...] senil y no serio en el modo mayor, sufrido y triste en el menor (KORSAKOV, 1946, p. 19).

carnavalizados via instrumentação e orquestração, escolhemos fundamentar nossas justificativas com os dizeres de autores que, mais que teóricos, são e foram pessoas entregues ao exercício da composição orquestral. Adler, Korsakov e Berlioz foram todos explícitos em ressaltar o caráter burlesco do fagote. Entretanto, não deixamos de, por fim, atentarmo-nos a evitar análises arbitrárias que não levem em consideração outros procedimentos além da instrumentação-orquestração bem como avaliarmos se uma suposta utilização instrumental cômica, triste, etc. possui número consistente de exemplos símiles na literatura musical. Também escolhemos o período clássico para iniciarmos neste campo por ter sido nesta época que a orquestra ganhou uma forma mais padronizada tal como a conhecemos. Portanto, podemos aqui encontrar um terreno mais seguro quanto à constância de procedimentos de orquestração. Por fim, como uma síntese sobre o que acima dissemos sobre o rigor analítico neste campo, recorreremos aos dizeres de Lanna:

Por outro lado, não defendo a associação biunívoca entre timbres, intenções e efeitos expressivos, nem a existência de associações arbitrárias, preexistentes à obra. Entretanto, a constância no emprego de certos procedimentos composicionais cria pontos de referência possíveis de serem partilhados. Com base nessas regularidades, acredito ser possível estabelecer parâmetros que permitem a decodificação e a interpretação de sentido da mensagem musical (LANNA, 2005, p. 83).

O gênio criador de Mozart também nos legou outros exemplos em que o espírito lúdico e a sátira paródica poderiam se mostrar como interessantes *corpora* para uma análise musical carnavalizada. Se no exemplo musical anterior abordamos a instrumentação como fator de carnavalização na ópera, buscaremos agora analisar pela primeira vez em nosso trabalho procedimentos carnavalizados em um gênero puramente instrumental. A peça Uma brincadeira musical (*Ein musikalischer Spass*), K.522, é uma obra para orquestra que Lanna (2005) aponta como uma paródia sobre o estilo pobre e pouco criativo de compositores menores do Classicismo. Na obra pode se detectar, em diversas passagens, soluções melódicas, rítmicas formais e harmônicas estranhas ao gênio mozartiano. Redlich,⁴¹ ao prefaciá-la, afirma que esta obra pode ser considerada uma pequena sinfonia em 4 movimentos, não como sexteto para 2 violinos, viola e 2 trompas.

⁴¹ REDLICH, H. F. Prefatory notes. In: MOZART, Wolfgang Amadeus. *A Musical Joke for 2 violins, viola, bass, and 2 horns*. New York: Edition Eulenburg, 1955. 1 partitura (32 p.). Full score.

Tendo formas musicais muito bem estabelecidas, no Classicismo tornou-se o próprio exercício da composição e o manejo dos procedimentos composicionais objeto de sátira. Entretanto, além da música parodiando elementos estritamente musicais tudo indica que Mozart tinha em mente também ridicularizar a atitude de nobres com pouco preparo musical ao se aventurarem no exercício da composição. Neste aspecto seguimos a orientação de Redlich que pontua:

As vítimas da mais sofisticada sátira de Wolfgang encontravam-se na esfera social mais elevada. As execráveis harmonias produzidas no “*Menuetto*” do Koechel N° 522 pelas duas trompas e a entonação falha nas cordas no último momento do “*Finale*” (resultando em uma discordância politonal entre cinco diferentes tons) foram modeladas pelas habituais deficiências da orquestra amadora do Conde Czernin, fundada em Salzburg em 1778 e com a qual Mozart se familiarizou. Mas o objeto principal de seu humor satírico foi sem dúvida o desajeitado compositor-amador de nascimento nobre.⁴²

A obra já se inicia com um tema em textura homofônica com rítmica muito básica, bem como a harmonia. Mas, no trecho o que mais chama a atenção é este primeiro tema atípico de 7 compassos, quebrando a tradicional quadratura fraseológica do período.

The image shows a musical score for the beginning of Mozart's Minuet in G major, K. 522. The score is in 3/4 time and marked 'Allegro.' It features five staves: Corni in F, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The music is homophonic and rhythmic, starting with a simple melody in the horns and supporting parts in the strings.

FIGURA 23

⁴² The victims of Wolfgang's more sophisticated satire are to be found in a more elevated social sphere. The execrable harmonies produced in the "Menuetto" of Koechel No. 522 by the two French horns and the faulty intonation in the strings at the very tail-ended of its "Finale" (resulting in a polytonal clash of five different keys) may have been modeled on the habitual shortcomings of Count Czernin's orchestra of musical amateurs, founded in Salzburg in 1778 with which Mozart must have been acquainted. But the chief object of his satirical mood was undoubtedly the clumsy amateur-composer of noble birth (*Loc. cit.*).

O segundo movimento da obra, o *Menuetto*, possui uma das mais famosas passagens desta música e citada acima por Redlich, trecho em que as 2 trompas solam executando notas alteradas que em muito destoam do acompanhamento proposto, gerando assim uma harmonia “execrável”:

FIGURA 24 - Primeiros violinos 1 oitava acima de violas e segundos violinos 2 oitava acima dos baixos; redução e edição de partitura nossa

O acompanhamento é formado por progressões em terças totalmente dentro da tonalidade de Fá maior em que está a música. Portanto, não nos parece que o compositor desejou aqui aventurar-se por encaminhamentos harmônicos improváveis ao Classicismo. Parece-nos que aqui o compositor desejou simular a incapacidade técnica de maus de trompistas em entoar adequadamente as alturas, gerando assim choques harmônicos indesejáveis.

Já o terceiro movimento, dedicado somente às cordas, é uma música em dó maior em andamento mais lento, tendo a indicação de *Adagio cantabile*. Ao nosso estudo convém demonstrar que esta peça dialoga com o gênero de música de concerto, por possuir uma *Cadenza* para violino solo em sua parte final. Demonstramos abaixo um recorte da cadência em que o solista toca notas melódicas superiores acompanhadas por uma espécie de *basso d'Alberti*, seguido por progressões escalares bastante simplórias.

FIGURA 25

Imediatamente após o trecho acima vem a parte final da cadência, em que o violino sobe ao seu extremo agudo e toca notas alteradas que nada tem a ver com a tonalidade original de dó maior e, tampouco, direcionam alguma modulação ou dominante individual.



FIGURA 26

Parece-nos que estas notas são mais um elemento desta gratuita exibição de virtuosismo em que pesam chavões mal utilizados da escrita violinística como escritas em corda dupla, progressões rápidas e exploração dos registros extremos do instrumento.

Esta cadência descrita por Redlich como ridícula ainda encontra indiretamente crítica de Magnani, ao observar que a inserção de cadência nos movimentos lentos nas obras do período Clássico na verdade mais “interrompe a fluência lírica do movimento, em vez de valorizá-la.” (MAGNANI, 1996, p. 144).

O último movimento é um *Rondó-sonata*, comum à finalização de obras no período. O que aqui ressaltamos é um trecho em que Mozart ridiculariza a inabilidade composicional no gênero polifônico da Fuga. Esta forma composicional tão explorada no Barroco e com exemplos de maestria do próprio Mozart, no Classicismo torna-se instrumento de pedantismo na mão de compositores inábeis que tentam demonstrar sua erudição em aplicar as normas do contraponto. Sem fornecer detalhes Redlich (*Loc. cit.*) qualifica esta Fuga como “asmática” (asthmatic). Acreditamos que isto seja porque o sujeito extremamente curto e de poucas notas se encerra com uma pausa após ser imitado, criando vazios sonoros na trama polifônica. A partir do quinto compasso abaixo inicia-se a exposição da Fuga, seção apresentada na íntegra.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of five staves: a vocal line (soprano) and four instrumental staves (treble and bass clefs). It begins with a complex polyphonic texture. The second system also consists of five staves, showing a section where the texture becomes homophonic due to parallel trumpet harmonies, as described in the text. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *p*.

FIGURA 27

No oitavo compasso do sistema acima se inicia, após abrupta pausa “asmática”, um divertimento predominantemente homofônico introduzido por harmonias paralelas das trompas. O efeito causa uma precoce interrupção da ação polifônica mal iniciada e rarefaz rapidamente o modesto contraponto até ali proposto. Tais efeitos fazem a fuga parecer algo perdido na música, ficando entre um cânone simplificado e curto e uma tentativa frustrada de fuga. O fato de a fuga não ser re-exposta e nem ao menos se fazer menção posteriormente a seus motivos, ressaltam ainda mais esta característica de o trecho parecer um tanto sem ligação com o resto do movimento.

Gostaríamos prudentemente de frisar que a simplicidade do tratamento polifônico bem como a economia de notas dos sujeitos e contra-objetos não são em si elementos negativos à composição em geral, muito pelo contrário. Entretanto, a economia de meios aqui parece muito mais demandada por uma incapacidade composicional simulada pelo compositor do que por uma escolha estética.

4.4 – O Romantismo

O período comumente designado a Era Romântica musical foi um movimento caracterizado não pela ruptura com as formas clássicas antecessoras, mas pela inserção ainda mais aguda do subjetivo na música. A maioria das propostas teóricas delimita esta época do último Beethoven às primeiras composições dos integrantes da chamada Segunda Escola Vienense. Entretanto, várias outras abordagens abarcam a escola de Haydn como uma primeira geração Romântica, e, de outro lado, alguns continuam a separação entre os dois períodos com acaloradas discussões sobre a posição de Beethoven. Entretanto, se adotarmos o segundo quarto do século XIX até a primeira década do século XX como período de abrangência da era romântica na música, eliminamos as abordagens polêmicas sobre o período de transição.

Explicitado o período cronológico aqui abordado retornemos à noção do subjetivismo como característica dilatada no Romantismo musical. MacDonald, em estudo biográfico sobre Brahms, procura também contextualizar a época musical em que viveu o compositor objeto de seu estudo e demonstra opinião consonante à nossa:

O rótulo identifica um período que defendeu as tendências instintivas do sentimento e da imaginação, da identidade individual e coletiva, por muito tempo confinadas pelo racionalismo cosmopolita do iluminismo do século XVIII (MACDONALD, 1993, p. 32).

De nossa parte podemos salientar a grande heterogeneidade de um período onde cada sujeito criador possuía características estilísticas tão particulares. Magnani (1996) também salienta que na formação do sujeito romântico pesam vários outros fatores que tem influência direta sobre os criadores musicais. O teórico aponta como elementos mais relevantes o fim da aristocracia, a ascensão da burguesia e do capitalismo industrial, a dialética social capitalismo-proletariado, e a conscientização das nacionalidades. O mesmo, entretanto, demonstra que um fator unificador do período foi a própria herança das formas clássicas, que ali mais se ampliam e hipertrofiaram do que são eliminadas. Assim, o autor conclui que, muito mais que no aspecto formal:

O romantismo na música tem um predominante cunho lingüístico. Corresponde à evolução da harmonia que, de lógica, torna-se psicológica: ao progresso dos timbres instrumentais e da arte poética da orquestração; à invasão da virtuosidade como afirmação de individualismo; à aproximação dos conteúdos literários contemporâneos. Não faltam, é claro, os motivos ideais: evasão, liberdade, integração dinâmica na natureza, ânsia de infinito, contemplação autobiográfica, procura do sublime no heroísmo ou na renúncia (MAGNANI, 1996, p. 367).

O autor pontua também (*Ibidem*) que mesmo nas formas musicais abertas que servem à música programática, como no Poema Sinfônico, as infra-estruturas formais derivadas do Classicismo permanecem intactas em sua precisão lógica. O autor somente não deixa de demonstrar a exceção em Wagner, onde a idéia de abandonar totalmente a forma fechada com a noção da melodia infinita foi bem sucedida em algumas de suas óperas, concluindo que somente este compositor atingiu de maneira integral uma separação entre seu período e o antecessor Clássico.

As heranças formais do Classicismo, porém, não evitaram que o Romantismo tenha assistido a uma tendência sem igual às contradições e oposições entre escolas composicionais. Como exemplo, podemos falar das múltiplas e heterogêneas manifestações musicais do Romantismo, que vão desde a escrita para virtuose de Paganini, Liszt e Alkan; percorrem as formas dramáticas híbridas dos poemas sinfônicos de Berlioz, Liszt, os dramas musicais de Wagner; no plano instrumental acontece o cultivo por parte de Chopin e Schumann da peça lírica intensa; na Itália o gênero operístico local com máxima expressão na ópera de Verdi, ainda casada com a arte do *Bell' canto*; o épico sinfonismo tonalmente dilatado de Bruckner e as aspirações nacionalistas dos russos, tchecos, escandinavos e mesmo bretões.

O *Oxford Music Online*, no artigo sobre o Romantismo musical ⁴³, possui argumento que atesta ser mais a contradição entre os criadores do que similaridades composicionais a marca característica daqueles compositores:

⁴³ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751>

O termo 'Romantismo', seja entendido como movimento ou período, tem notoriamente resistido a definições sinópticas. Seus estudiosos preferem levantar as tipologias das características românticas, registrando suas contradições bem como suas similaridades, e em alguns casos citando a contradição como uma característica definidora.⁴⁴

Trazendo a reflexão sobre a Era Romântica para a abordagem principal de nosso estudo, encontramos características que muito beneficiaram a carnavalização neste período. O *Oxford (Loc. cit.)* demonstra que Beethoven, como precursor do Romantismo musical (ou mesmo um romântico nato, na visão de outros) já possuía uma relação com uma obra que não buscava em somente a beleza, mas também expressar idéias subjetivas. Para ele, o compositor “como um artista comprometido ou engajado, ele promoveu - e legou ao século 19 - uma visão cada vez mais influente da música como um discurso de idéias tanto quanto um objeto de beleza.”⁴⁵

Somente o fato de o compositor não se comprometer a priori com a beleza não o torna automaticamente carnavalizado. Entretanto, tal descompromisso aliado à livre relação (*mésalliance*) da música com as idéias, contrariando qualquer noção de música “pura”, certamente beneficiam as expressões carnavalizadas. De um lado temos a possibilidade da entrada do grotesco na música e de outro a livre relação da música com as idéias e aspectos subjetivos, inclusive os mais estranhos e excêntricos.

A atitude romântica de se voltar para o passado europeu foi também marcante para um resgate das expressões carnavalizadas. Devemos retomar o pensamento de que foi esta uma época de busca por valores nacionais e étnicos, e, neste processo, as festas populares e outras expressões carnavalescas não poderiam deixar de ser notadas. Referindo-se à literatura dos séculos XVIII e XIX, mas com foco principal em Dostoievski, Bakhtin fala do quanto a carnavalização influenciou os escritores deste período. Embora lembrando que àquela altura a carnavalização já deixara de ser expressão popular e se tornado gênero literário, o teórico não deixa de notar a influência, mesmo que intuitiva, que o carnaval e suas expressões imprimiram ao pensamento da época.

⁴⁴ The term 'Romanticism', whether understood as a movement or as a period, has thus notoriously resisted synoptic definition. Its students have preferred lengthy typologies of Romantic characteristics, registering their contradictions as well as their similarities, and in several cases citing contradictoriness as itself a defining feature.

⁴⁵ [...] as a committed or engaged artist, he promoted – and bequeathed to the later 19th century – an increasingly influential view of music as a discourse of ideas as much as an object of beauty.

A carnavalização o influenciou (Dostoievski), como influenciou a maioria dos escritores dos séculos XVIII e XIX, predominantemente como tradição literária de gênero de cuja fonte extra-literária – isto é, o carnaval autêntico – ele talvez nem tenha se conscientizado com toda nitidez (BAKHTIN, 1997a, p.158).

Já anteriormente, na tese sobre Rabelais, encontramos a advertência que Bakhtin nos faz, em demonstrar que o grotesco romântico desprende-se de sua relação com a cultura popular carnavalesca e seu caráter universal, tal como era na Idade Média e Renascimento:

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer *corporalmente* vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento (*Idem*, 1999, p. 33).

Do lado literário Bakhtin nos fornece suficiente suporte em afirmar a tendência romântica em retornar aos valores estéticos do passado. Do lado musical MacDonald corrobora esta perspectiva, se também aplicada à música no Romantismo.

Mas tinha havido sempre um sentido em que o Romantismo era profundamente preocupado com a música do passado e era essa tendência – não “conservadora”, mas na verdade tão fundamentalmente “romântica” quanto a trilha tomada por Liszt e Wagner – que deveria moldar suas futuras realizações (MACDONALD, 1993, p. 36).

Seguindo esta linha que propõe uma releitura do passado por parte dos românticos, podemos encontrar interessantes exemplos no campo do *Lied* alemão. Este gênero de canção de câmara, também eventualmente sinfônica, atingiu seu apogeu no Romantismo. Embora os compositores da época musicassem freqüentemente textos de autores contemporâneos, como Goethe, Schiller e Friederich Rückert, igualmente era comum recorrer a textos de épocas passadas. Neste processo, inclusive, muitos autores recorreram a escritores de outras nacionalidades e línguas, valendo-se de traduções para o próprio idioma. Muitos

escritos anônimos da Idade Média, Renascença ou épocas mais recentes eram redescobertos, servindo de grande inspiração a outras obras literárias e também musicais.

Um importante compêndio literário do romantismo alemão foi a coleção de canções populares alemãs intitulada *Des Knaben Wunderhorn* (A trompa mágica do garoto), normalmente traduzido para o português como *O cornucópio mágico*. Compilado por Achim von Arnim (1781 -1831) e Clemens Brentano (1778 – 1842) a obra foi publicada pela primeira vez em 3 volumes entre 1805 e 1808, tendo sido dedicada a Goethe. As mais de 700 canções anônimas, muitas ainda do período medieval, tiveram uma enorme influência sobre vários escritores no século XIX. Vários foram os compositores românticos que compuseram canções (*Lieder*) utilizando textos da coleção, tais como Schumann, Mendelsson, Brahms e Richard Strauss. Acrescentamos ainda que tais canções serviram de mote para obras de compositores da Segunda Escola Vienense, tendo Alban Berg e Anton Webern composto canções baseadas nestes textos. Entretanto, a relação de Gustav Mahler (1860-1911) com estes textos deve ser tratada à parte: certamente o compositor que mais lançara mão dos textos *Wunderhorn*, tendo utilizado estes poemas em cerca de 25 obras entre canções com piano, canções com orquestra e canções e/ou corais presentes em sinfonias.

Trataremos agora de um *Lied* de Mahler composto sobre um texto de *Des Knaben Wunderhorn*, escrita para cantor de registro médio (contralto ou barítono) acompanhado de piano ou orquestra: trata-se da canção “*Lob des hohen Verstands*” (À glória da suprema inteligência).

O texto escolhido por Mahler narra uma aposta que dois pássaros, cuco (*Kuckuk*) e rouxinol (*Nachtigall*), realizam para saber qual deles era melhor cantor, sendo que o cuco propõe então convidar o burro (*Esel*) para ser o juiz.

Em sua obra sobre Rabelais (1999), Bakhtin pontua que desde a Idade Média o burro ou asno é considerado símbolo de inferioridade intelectual. Se observarmos, tal herança permanece até os dias de hoje e em várias línguas, sendo o nome deste animal constante objeto para proferir xingamentos e ofensas. O teórico também fala da inversão carnavalesca que à época se fazia da imagem deste animal, que por vezes figurava comicamente como símbolo de inteligência.

O autor cita inclusive uma festa carnavalesca popular do período medieval p dedicada ao burro e que influenciara, até mesmo, manifestações do clero de então:

Assim “a ‘festa do asno’, evoca a fuga de Maria levando o menino Jesus para o Egito. Mas o centro dessa festa não é Maria nem Jesus (embora se vejam ali uma jovem e um menino), mas o asno e seu ‘hinham!’ Celebravam-se ‘missas do asno’. Possuímos um ofício desse gênero redigido pelo austero eclesiástico Pierre de Corbeil. Cada uma das partes acompanhava-se de um cômico ‘Hin Ham!’ No fim da cerimônia, o padre, à guisa de bênção, zurrava três vezes e os fiéis, em vez de responderem ‘amém’, zurravam outras três.” (BAKHTIN, 1999, p. 67).

O espírito popular e coletivo do responsório onomatopaico acima descrito, entretanto, cede lugar agora ao que Bakhtin descreveu como a carnavalização romântica, “representada” pelo indivíduo na aguda consciência de seu isolamento. Neste processo é importante notar que, na canção, o solista sozinho se alterna em representar as vozes do narrador, do cuco e do burro, o que faz também emergir outra característica musical já descrita do Romantismo musical: o virtuosismo.

Observemos abaixo, na versão acompanhada por piano, uma interessante indicação que o compositor oferece ao cantor:

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves. The top staff is for the voice, the middle for the right piano hand, and the bottom for the left piano hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a rest, then has the word "Keck" written above it. Below the vocal line, the lyrics "Einst-mals in ei-nem tie-fen Thal" are written. The piano accompaniment starts with a forte (f) dynamic, then changes to mezzo-forte (mf), and finally to fortissimo (ff). There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout the score.

FIGURA 28- “Certa vez em um profundo vale” (nossa tradução)

Após breve introdução instrumental, o solista entra no papel de um narrador *Keck*. Este adjetivo alemão significa atrevido, descarado e Mahler também sugere a mesma expressão para o piano, no início da música e para os instrumentistas na versão orquestrada. Este inusitado pedido, reiterado para o solista, sugere que o compositor preferiria uma postura do cantor lírico mais voltado para a *vis* cômica e despojada comumente associada ao canto popular e folclórico. Lembremos que estamos falando de uma época em que a escola de canto lírico em muito já vinha carregada com o virtuosismo do *Bell' canto* e com o peso dramático da ópera Wagneriana.

Se observarmos também os segundos e terceiros compassos do exemplo acima, iremos notar a linha superior do piano realizando insistentes saltos descendentes de terças em *stacatto*, sugerindo o cantar do cuco no instrumento. Na versão orquestral, a citação é confiada no mesmo trecho aos fagotes e clarinetes:

Cl. *2.* *a 2* *f* *ff* *Schalltrichter in die Höhe! / Apertura in furia!*

Fg. *a 2* *f*

Voce *Keck ardito*
 Einst-mal in ei-nem tie-fen Tal
 Once in a low and love-ly vale

FIGURA 29 - flautas e cordas omitidas

Na parte final da canção estes intervalos retornam nestes instrumentos acrescidos pela citação onomatopaica do cantor representando o cantar do cuco:

Cl. *in B-Sib* *a 2* *ff*

Fg. *a 2* *f*

Voce *Kuk-kuck, Kuk-kuck,*

FIGURA 30 - flautas e cordas omitidas

Representações musicais da paisagem sonora natural, incluindo principalmente imitações instrumentais e vocais de fenômenos da natureza e animais, são citações bastante comuns do repertório musical no ocidente. Dentre as tentativas de realismo natural podemos dar como exemplo, na Renascença, o madrigal *El Grillo* de Josquin des Prez, que representa de forma onomatopaica o cantar deste inseto. No Barroco, o compositor Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) possui sonatas para violino solo que buscam representar uma fauna bastante considerável numericamente. Podemos ainda acrescentar a suíte orquestral *Le Elémens*, de Jean-

Féry Rebel (1666-1747), com movimentos que vão desde o início tempestuoso da criação do mundo, *Le Cahos*, até o movimento dedicado ao canto dos rouxinóis (*Rossignols*). Contudo, os célebres concertos para violino intitulados *As quatro estações*, de Antonio Vivaldi (1678-1741), são certamente as mais conhecidas obras que fazem referência a sons de natureza no Barroco, com um repertório imenso de representações que vão desde pássaros até tormentas ou delicadas sugestões dos sons de neve caindo. No período Clássico o oratório *A Criação*, de Joseph Haydn, possui inúmeros momentos orquestrais que tentam imitar o som de fenômenos naturais meteorológicos. Beethoven em sua Sexta Sinfonia, intitulada *A Pastoral*, desfila uma grande quantidade de representações da natureza, desde a famosa tempestade, até sons de pássaros nos último movimento. Extrapolando o período Romântico poderíamos lançar mão de um sem-número de obras compostas por Villa-Lobos, Maurice Ravel e Olivier Messiaen em que sons de natureza, notadamente pássaros, são musicalmente representados.

Obviamente, a tentativa de representar realisticamente os sons da natureza não é em si um reflexo de uma literatura musical carnalizada. Mas se retornarmos à canção de Mahler aqui estudada veremos esta iniciativa levada ao plano do realismo grotesco. Assim como em vários exemplos citados, o compositor austríaco faz referências mais constantes a pássaros. Mas se a canção fala sobre a “suprema inteligência” do burro, animal que Bakhtin (1999) descreve como um dos mais antigos e vivos exemplos do baixo material e corporal seria também interessante o compositor o representar na canção.

O canto do rouxinol emociona o burro, deixando-o arrepiado (*Kraus*). A excitação do animal é expressa pelo cantor imitando o relinchar do animal, como podemos ver abaixo na versão acompanhada por piano:

machst mir's kraus! Du machst mir's kraus! I - ja! I - ja! Ich kann's in Kopf nicht brin - gen!⁴⁶

FIGURA 31 - “Tu (o rouxinol) me fazes arrepiar! Ija! Ija! Eu mesmo não poderia em minha cabeça provocar!” (nossa tradução)

O “cantar” do burro (Ija!) é feito sobre um exagerado salto melódico descendente de duas oitavas e uma segunda menor, intervalo dissonante e que vai do extremo agudo ao grave do cantor⁴⁶. A voz aguda do piano realiza o mesmo salto dobrando a voz do cantor, continuando a realizá-lo mesmo quando o cantor já não mais o faz. Na versão orquestrada o compositor confia a imitação do burro junto com o cantor e a ressonância da idéia, quando o cantor já não mais a realiza, ao clarinete soprano em mi bemol (requinta), o que podemos ver no recorte abaixo:

Cl.
Fg.
Voce
kann's in Kopf nicht brin - gen!

FIGURA 32 - contrabaixos omitidos

No caso da orquestração, o salto melódico realizado pelo instrumento é ampliado em uma oitava. A amplitude na tessitura destes saltos em si é atípica, e não

⁴⁶ Embora o compositor deixe em aberto a possibilidade de voz masculina ou feminina neste ciclo de canções, sobre a nota aguda ele pede que seja em falsete (Fistel). Sendo esta uma técnica comum da tipologia vocal masculina acreditamos que o compositor julgue ser esta a mais adequada fonte sonora para esta canção em particular.

passam despercebidos na canção. Com exceção do piano, estas notas extremas tanto na voz quanto no clarinete geram um grande desequilíbrio dinâmico, não se obtém o extremo agudo sem uma acentuação forte exagerada e o extremo grave tende a uma dinâmica menos forte nestas fontes sonoras. Estes intervalos normalmente seriam desaconselhados pelos livros de instrumentação e escrita vocal, tanto pela dificuldade técnica quanto pela falta de homogeneidade timbrística e dinâmica que geram no caso destas fontes. Diferentemente das delicadas representações de um realismo natural na música, notadamente representando a sutileza do canto de pássaros, a voz do burro aqui aparece como uma notável representação de realismo grotesco no plano instrumental, vocal e sinfônico. À extensão do intervalo, seu caráter dissonante e às tipologias de timbre somamos ainda toda a significação simbólica do burro na sociedade ocidental, como bem pontuara Bakhtin.

Da ópera produzida no Romantismo extraímos também um exemplo que pode ser considerado uma verdadeira obra-prima do gênero carnavalesco: a ópera *Falstaff* de Giuseppe Verdi (1813-1901). Esta *Commedia lirica* em três atos tem libreto escrito por Arrigo Boito (1842-1918), baseado na obra *As alegres senhoras de Windsor* (*The Merry Wives of Windsor*) de William Shakespeare (1564-1616), foi estreada em 1893 no *Teatro alla Scala* em Milão.

Mais que uma comédia de vingança e lição de honra a peça de Shakespeare mostra a constante propensão humana pela mentira, artimanha que ora beneficia o que a ela recorre, e ora pode destroná-lo tornando-o vítima. O personagem principal, cujo nome intitula a própria ópera, é um cavaleiro fidalgo inescrupuloso que usa a mentira para zombar e se aproveitar de todos ao seu redor. Depois de tentar conquistar mulheres casadas, invadir e roubar a casa de um homem e demitir injustamente seus empregados, *Sir John Falstaff* está na mira de todas as suas ex-vítimas. Diante disso, várias armadilhas se armam e o colocam em situações de vexames e muita confusão durante toda o drama literário, bem como na ópera. O fechamento, porém, apresenta um final alegre tendo, como pano de fundo, um casamento entre dois personagens apaixonados. Na ópera, entretanto, nosso herói, vítima de várias vinganças, celebra alegremente ao lado de seus vingadores, mas não deixa de lembrar a todos no fim que nada no mundo é conclusivo e incita todos a cantarem a carnavalesca proposição que fecha a obra: “Mas ri melhor aquele que ri a risada final.”

Bakhtin (1999), no livro sobre Rabelais, destaca Shakespeare como um outro grande exemplo de escritor do gênero carnavalesco, possuindo uma literatura em que operam vários elementos da linguagem popular medieval e renascentista. Em outra fonte (1997b) o teórico russo salienta a enorme influência que Shakespeare recebera de épocas passadas, de forma até mesmo um tanto inconsciente. Bakhtin ressalta que o espírito popular encontrou expressão favorável em uma literatura que sofrera influência de séculos e até milênios, fazendo emergir tesouros de sentido:

[...] ocultos na variedade dos gêneros e das formas da comunicação verbal, nas formas poderosas da cultura popular (sobretudo na carnavalesca) que se moldava ao longo dos milênios, nos gêneros do espetáculo teatral (mistérios, farsas, etc.), nos temas que remontam a uma antigüidade pré-histórica, e, finalmente, nas formas do pensamento (BAKHTIN, 1997b, p. 364-365).

A peça que aqui resumimos e que influenciou o libreto da ópera *Falstaff* possui uma característica que Bakhtin sempre notou em Shakespeare: sua propensão em salientar o princípio da vida material e corporal através do realismo grotesco. Isto se torna flagrante se retornarmos ao herói descrito em nossa obra, o balofo beberrão e comilão *Sir John Falstaff*. Este tipo de personagem pode ser correlacionado à figura do obeso Rei Momo medieval, bem como ao atrapalhado e bonachão Sancho Pança bem como ao exagero corporal dos gigantes *Gargantua* e *Pantagruel*, todos entregues ao exagero da beberagem e da comilança. A flagrante utilização do realismo grotesco de herança medieval bem como das características da alegre inteligência popular, diversa, heterogênea, imperfeita e inconclusa fez de Shakespeare uma grande influência ao período romântico. Bakhtin aponta este fato colocando o escritor inglês e Cervantes como símbolos da reação romântica aos valores clássicos e iluministas e influenciadores do já citado romantismo grotesco, movimento que para Bakhtin:

Representou, em certo sentido, uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada: racionalismo sentencioso e estreito, autoritarismo do Estado e da lógica formal, aspiração ao perfeito, completo e unívoco, didatismo e utilitarismo dos filósofos iluministas, otimismo ingênuo ou banal, etc. O romantismo grotesco recusava tudo isso e apoiava-se principalmente em Shakespeare e Cervantes, que foram redescobertos e à luz dos quais se interpretava o grotesco da Idade Média (BAKHTIN, 1999, p. 33).

Retornando à ópera falemos da parte final de sua derradeira cena, onde após várias situações de desmascaramento, personagens e coro cantam alegremente a seguinte sentença carnavalesca:

*“Tudo no mundo é farsa/ O homem é nato brincalhão/ Em seu cérebro/ Enrola-se sempre a sua razão./ Todos enganados!/ E riam uns para os outros todos os mortais./ Mas ri melhor aquele que ri/ A risada final”.*⁴⁷ (nossa tradução)

Para este trecho final Verdi utiliza comicamente a forma acadêmica de uma Fuga vocal realizada pelos solistas. Se encararmos o trecho como um todo, a polifonia chega a um número considerável de vozes, incluindo não somente os solistas, mas também intervenções corais e orquestrais. Embora no sentido estrito a fuga seja a quatro vozes um número maior de vozes se unem em falsas entradas e partes livres que em muito adensam a polifonia, chegando a momentos de grande euforia carnavalesca. Apesar das considerações morfológicas e formais uma análise musical mais detalhada desta complexa fuga fugiria ao nosso principal propósito. Interessa-nos mais observarmos o motivo de algumas escolhas do compositor para salientar musicalmente a produção de sentido carnavalizado já previsto pelo texto literário.

Consideremos inicialmente o sujeito inicial da fuga presente na exposição:

Fal. *f* *pp legg.*
Tutto nel mondo è bur-la. L'uom è na-to bur-lo-ne, bur-lo-ne, bur-lo-ne,

FIGURA 33

Cabe ao gorducho fidalgo iniciar a fuga, apresentando o sujeito em compasso quaternário que apresenta aternância entre notas longas e subdivisões simples e compostas (tercina). Estas últimas subdivisões qualteradas referidas salientam o sentido de continuidade presente no texto. Sobretudo nos dizeres “*é nato burlone*” (é nato brincalhão), as três repetições de tercinas aludem ao movimento contínuo do nascimento, no caso o constante nascimento deste ser eternamente brincalhão: o homem. Esta associação da subdivisão composta como expressão de

⁴⁷ No original: Tutto nel mondo é burla./ L'uom é nato burlone./ Nel suo cervello, /ciurla sempre la sua ragione./Tutti gabbati! Irride / L'un l'altro ogni mortal./Ma ride ben chi ride /La risata final.

ato contínuo é comum no repertório da música ocidental. Se retornarmos à seção de nosso trabalho sobre a Renascença lembraremos da *chanson* de Clement Janequin *Blaison du Beau Tetin*, que beneficiam a declamação contínua de um texto que louva o seio e elogia sua alvura comparando-o a um objeto redondo: o ovo.

A obra BWV 229 de Johann Sebastian Bach, o moteto *Komm, Jesu, komm* (Venha, Jesus, venha), possui também uma idéia análoga. Esta obra para coro duplo a quatro vozes apresenta uma penúltima seção que corresponde a praticamente metade da peça. O longo trecho, tal como a fuga final de Falstaff, é de complexa trama imitativa polifônica, sendo inteiro baseado em uma única frase bíblica: “*Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben*” (Você é o caminho correto, a verdade e a vida). A seção é inteira em compasso de subdivisão composta (6/8), beneficiando a idéia cíclica de continuidade, mas neste caso do caminhar na estrada correta da verdade e da vida: Deus.

O recorte abaixo, retirado do tenor do coro 2, mostra um exemplo do tipo de construção melódica predominante no trecho.



FIGURA 34

Em nosso caso a bufonaria cíclica da vida ressaltada pelas tercinas é também marca característica do contra-sujeito da fuga. Baseado somente nos dizeres *tutto è burla, l'uom è nato burlone* (tudo é farsa, o homem é nato brincalhão) sua parte final também ressalta três vezes o *burlone*, unindo-se alegremente ao sujeito em cantar esta “verdade” universal. Podemos ver o recorte abaixo da segunda entrada do sujeito pelo personagem Fenton, sendo contrapontado pelo contra-sujeito cantado por Falstaff:

FEN
Tutto nel mon-do è bur-la. L'uom..... è nato bur-lone, bur-lone, bur-
All in the world is laughter. Man's..... cre-a-ted for clowning, for clowning,
FAL
- lone, tut - to è bur - la, l'uom è nato burlo - ne, è nato bur-lone, bur-lone, bur-
clowning, all is laugh-ter, man's created for clowning, created for clowning, for clowning,

FIGURA 35 - redução orquestral para piano omitida (Tradução para o inglês do editor)

Os divertimentos, de forma geral, se constituem como cânones estreitados (cânones em *stretto*) de pequenos motivos rítmico-melódicos. Baseados no sujeito e contra-sujeito tais motivos melódicos ressaltam sistematicamente pequenas sentenças do texto literário que enfatizam a falsidade do homem e do mundo em geral. Em algumas destas passagens observa-se um grande número de vozes dentro da polifonia, gerando verdadeiros momentos de excitação e confusão carnavalesca. O recorte abaixo retirado do primeiro divertimento demonstra tais características, embora, mesmo a cinco vozes, chega a ser uma polifonia modesta em sua densidade se comparada a outros momentos:

Q. *pp e stacc.*
-gion. Tutto nel mondo è bur-la, nel mondo è bur -
Fen. *pp*
L'uom è nato bur - lo - ne, è nato bur-lone, bur-lo -
Fal. *pp*
Tutto nel mon - do è bur-la, è bur -
N. *p*
L'uom è nato bur-lo - - ne.
M. *pp*
L'uom è nato bur - lo - ne.

FIGURA 36 - versão orquestrada; orquestra omitida

Ao falarmos aqui da densidade polifônica parece-nos conveniente retornar ao exemplo do moteto citado de Johann Sebastian Bach. A obra referida chega a ter polifonia a oito vozes, em momento destinado a falar do eterno caminho em Deus. Tal percurso é certamente de muitas vozes, pois a todo dia pode se ver morte e nascimento constante na visão grandiosa do mundo divino, estrada esta potencialmente percorrida por todos nós. Entretanto, o moteto bachiano se apresenta

como gênero polifônico em seu ambiente mais fecundo se pensarmos na Renascença e no Barroco, sendo os gêneros imitativos (notadamente cânone e posteriormente fuga) constantemente relacionados à música litúrgica. Assim, sendo a igualmente densa fuga de Falstaff destinada a demonstrar a grandiosidade do eterno devir, mas aqui na mentira do homem e do mundo, podemos afirmar que o operísta italiano realiza uma paródia dos gêneros vocais polifônico-imitativos.

Antes da *coda* final, o compositor apresenta um contraste com a animação da fuga, em um trecho bem curto e lento quebrando o rápido andamento antes proposto. Logo após um trecho bastante denso com a presença de todas as vozes dando uma gostosa risada final *Sir John Falstaff* à capela canta uma circunspecta, grave e lenta melodia. Esta espécie de cantochão parodia o estilo monódico gregoriano, cantando desta vez em tom sério-cômico a grande moral carnavalesca proposta: *tutti gabbatti !* (todos enganados). À maneira de responsório gregoriano e no mesmo tom sério-cômico as vozes dos solistas masculinos e da seção masculina do coro respondem em uníssono com as mesmas palavras, mesma rítmica e mesmo perfil melódico descendente (catabase). Tal como um sacerdote da verdade carnavalesca e sua congregação, este sério responsório de apenas três compassos antecede a euforia final de todos que voltam a alegremente e em andamento vivo louvar mais uma vez e finalmente a farsa geral em que se baseia o mundo.

Un po' più lento I Tempo

The musical score is for the piece 'Un po' più lento' (I Tempo) from the opera Falstaff. It features a vocal ensemble and a string ensemble. The vocal parts include Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (Ten.), Basses (Bassi), and various other roles (Fen., Fal., N., M., D.F.C., For., B., P., Ten.). The instrumental parts include Trombones (T-be in Do, Tr.bni), Trumpets (Tr.bni), Flutes (Fen.), Clarinets (Cl.), Bassoons (B.), Oboes (Ob.), Basses (B.), Percussion (P.), and Double Basses (Ten., Bassi). The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The lyrics for the vocal parts are: 'ah! ah! ah!', 'Tutti gab-ba-ti!', 'tutti gab-bati, tutti gabbati, tutti gab-', and 'tutti gabba - ti, tutti gab-'. The instrumental parts provide a rhythmic accompaniment with various articulations and dynamics.

FIGURA 37 - cordas omitidas

Embora tenhamos nesta fuga final concentrado nossas análises no *ensemble* vocal, acreditamos ter demonstrado suficientemente elementos que confirmam a ópera *Falstaff* dentro do gênero carnavalesco musical por nós proposto. Não deixamos, entretanto, de estarmos cientes das várias outras relações que poderíamos no trecho ter escolhido salientar, levando em consideração outros aspectos, tais como harmonia, instrumentação e tipologias vocais, etc. Sabemos também que a difícil escolha de um trecho em uma obra de tamanha complexidade cômica implicaria certamente em inevitáveis renúncias. Entretanto, tal qual a proposição carnavalesca de um mundo inconcluso, deixamos em aberto por todos os atos desta ópera um sem-número de potenciais relações musicais com a cosmovisão carnavalesca a serem investigadas por outras pesquisas. De nossa parte, tal escolha foi por acreditarmos que o empreendimento feito por libretista e compositor neste final não somente revela os aspectos carnavalescos do texto de Shakespeare, mas também os amplifica. Nem mesmo o escritor inglês concluiu a peça *As alegres*

senhoras de Windsor em tamanha euforia, na magnitude de uma cena com tantas vozes cantando um texto que sentecia o mundo à realidade carnavalesca.

Encerramos com os dizeres do *Oxford Music Online* que, no artigo sobre a ópera *Falstaff*,⁴⁸ correlaciona de forma um tanto poética a obra com os famosos últimos retratos de Verdi:

A ópera nos oferece uma imagem musical que reflete exatamente as famosas fotografias de Verdi em seus últimos anos: um homem velho, de chapéu preto, com olhos de quem vivera uma vida de luta, rindo sabiamente do mundo.⁴⁹

⁴⁸ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901547>

⁴⁹ The opera leaves us with a musical image that exactly reflects those famous photographs of Verdi in his last years: an old man, in black hat, with eyes that have lived through a lifetime of struggle, smiling out wisely at the world.

5

Conclusão

A crença na aplicação da *cosmovisão carnavalesca* na arena discursiva da música, encarando-a como uma linguagem impregnada do fenômeno dialógico-polifônico de Mikhail Bakhtin, possibilitou e estimulou a realização deste trabalho. Considerações de estudos musicológicos que entendem o potencial semântico da música, aproximadas dialogicamente com pontos de vista bakhtinianos sobre o discurso, permitiram a aceitação em considerar a música como linguagem simbólica capaz da transposição de conceitos e imagens de outras linguagens. Partindo desta premissa foi empreendida a busca de relações musicais que dialogavam com vários textos e conceitos da visão carnavalesca do mundo.

Embora a carnavalização não seja exatamente uma metodologia, isto não significou que o empreendimento científico foi aqui destituído de rigor analítico. Entretanto, as peculiaridades e categorias da cosmovisão carnavalesca se viram relacionadas a várias outras teorias e conceitos humanos, tal como aproximações com a Semiologia, a Fenomenologia, as teorias sobre o Discurso, a Retórica e, por fim, com a própria Musicologia.

Longe de representar um ecletismo intelectual ou um mero inventário de abordagens possíveis ao terreno da música, a busca por estas interações se deu pela amplitude tática que a visão dialógica de Bakhtin permite ao aceitar interseções entre vários textos da cultura e abordagens científicas. O labor analítico aqui proposto, mais por uma variedade de exemplos que comprovem a carnavalização musical do que por um historicismo minucioso, abarcou um período aproximado de quatro séculos dentro da música ocidental. O entendimento, aqui, foi de considerar a investigação sob a luz do período de desenvolvimento das práticas do tonalismo musical.

A carência de um número maior de pesquisadores que abordem diretamente teorias bakhtinianas aplicadas à música empobreceu a possibilidade de uma discussão mais aprofundada no campo específico da Musicologia. Por outro lado, esta falta foi compensada pelo relativo caráter exploratório deste trabalho, que conseguiu demonstrar em vários exemplos da literatura musical procedimentos composicionais que sinalizaram positivamente em comprovar a existência do gênero carnavalesco também na música. A observada quase nulidade de trabalhos que se

propuseram a investigar o fenômeno da carnavalização musical, sobretudo levantando um panorama anterior sobre o problema, desconsiderou também a possibilidade de um *corpus* principal na presente pesquisa. Bakhtin, para comprovar o fenômeno no campo literário, necessitou fazer um levantamento amplo sobre a carnavalização antes de abordá-la com foco principal em Rabelais e, posteriormente, em Dostoievski.

O trabalho aqui proposto, portanto, aponta para várias outras direções e possibilidades analíticas. Raízes das expressões musicais carnavalizadas devem ser investigadas ao considerar a música Medieval, Gótica, Bizantina ou uma busca ainda mais radical adentrando as práticas musicais das saturnais romanas. Abre-se também um leque de possibilidades sobre o estudo da carnavalização musical em obras dos gêneros populares atuais bem como dentro da música folclórica. Uma investigação sobre a inserção da *cosmovisão carnavalesca* dentro do modalismo antigo e moderno e do atonalismo nascido no último século são também proposições para pesquisas futuras.

O mundo do riso popular com a riqueza de suas imagens simbólicas, sua sabedoria construída em uma dialética de contradições e inversões e seu universalismo adentrou o discurso da música, gerando um gênero musical carnavalesco específico, tal como na Literatura. Este assunto, entretanto, longe de atingir resultados finais e herméticos neste trabalho, abre-se ao mundo tal como corpo carnavalesco; aberto ao mundo, em constante diálogo com ele e, sobretudo, inconcluso.

Referências

ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Tradução de Jaime Maurício Fatias e Luis Maria Fatás Cabeza. Barcelona: Ideas Books, 2006. 842 p.

BACH, Johann Sebastian. *Schweigt stille, plaudert nicht*; Cantata nº 211 (Kaffe-Kantate). London: E. Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura (42 p.).

_____. *Eleven great cantatas*. New York: Dover Publications, 1976. 11 partituras (350 p.). Vozes e instrumentos.

_____. *Passion nach dem Evangelisten Johannes*. London: E. Eulenburg, [1926?]. 1 partitura (190 p.). Vozes e instrumentos.

_____. *Komm, Jesu, komm*: BWV 229; Moteto para dois coros mistos. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1965. 1 partitura (20 p.).

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999. 419 p.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a. 275 p. Título original: *Problemi poetiki Dostoievskovo*.

_____. *Estética da criação verbal*. 2. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997b. 414 p. Título original: *ESTETIKA SLOVESNOGO TVORTCHESTVA*.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: (a teoria do romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadin. São Paulo: Hucitec, 1988. 439 p.

BARRAUD, Henry. *Les cinq grands opéras*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. 304 p.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetical- Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. London: University of Nebraska Press, 1997.

BARTLET, M. E. C. Comédie-ballet. In: Grove Music Online. Disponível em : <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06173>>. Acesso em: 18. Mar. 2011.

BERLIOZ, Hector. *Grand traite d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schoenberger, [18 - ?]. 312 p.

BERNARDI, Rosse Marye. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009. 251 p.

BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007. 223 p.

BLAKE, W. Lauda. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43313>. Acesso em: 31 jan. 2011.

BLAKE, W. Rhetoric and music. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>>. Acesso em: 18 jul. 2011.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano, Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. 338 p. Título original: *Relevés d'apprenti*.

CARDAMONE, D.G. Todesca. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/40717>. Acesso em: 31 jan. 2011.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 190 p.

CLIFTON, Thomas. *Music as heard: A study in applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983. 310 p.

COELHO, L.M. *A ópera barroca italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000. 400 p.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1996. 384 p.

D'ACCONNE, F. A. Canti carnascialeschi. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04767>. Acesso em: 29. jan. 2011.

DESIDÉRIO, Erasmo. *Elogio da loucura*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L & PM, 2008. 144 p. Título original: *Éloge de la folie*.

FÁVERO, Leonor. Paródia e Dialogismo. In: Barros, Diana; FIORIN, José (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. 81 p.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006. 144 p.

GOMES, André Luiz. *Expressão musical no Barroco: A Retórica e a Teoria dos Afetos*. Orientador: Domingos Sávio Lins Brandão. 2005. 65 f. Monografia (Graduação em Música) – Escola de Música, Universidade Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

GORCE, Jerome. Lully. In Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42477pg1>>. Acesso em: 28. jan. 2011.

HAAR, J. Lassus. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16063pg1>. Acesso em: 1 fev. 2011.

HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London: Routledge, 1990. 204 p.

JANEQUIN, Clément. *Blaison du beau tétin*. [S.l.]: Benoît Huwart, 2006. 1 partitura. Coro a 4 vozes. Disponível em: <http://www3.cpd.org/wiki/images/8/8b/Janequin_BlaisonDuBeauTetin.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2011.

JEPPESEN, Knud. *The style of Palestrina and the dissonance*. London: Oxford University press, 1946. 306 p.

KERMAN, Joseph. *A opera como drama*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

KIRKENDALE, Ursula. The source for Bach's "Musical Offering": the "Institutio oratoria" of Quintilian. *Journal of the American Society*, Richmond, v. 33, n. 2, p. 88-141, 1980.

KORSAKOV, Nicolay Rimsky. *Principios de orquestacion con ejemplos sacados de sus propias obras*. Tradução de Jacobo Ficher e A. Jurafsky. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.

LANNA, Oiliam José. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Orientadora: Maria Sueli de Oliveira Pires. 2005. 178 f. Tese (Doutorado em Lingüística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

LANNA, Oiliam José. Expressões da Paródia: Polifonia em Carmina Burana. In: MACHADO, Ida Lúcia; MARI, Hugo; MELLO, Renato de. *Ensaio em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002, p. 75-85.

LASSO. Orlando di. *Matona, mia cara*. [S.l.]: Stuart McIntosh, 2002. 1 partitura (5 p.). Coro a quatro vozes.

LULLY, Jean-Baptiste. *Le Bourgeois gentilhomme*. [S.l.]: Nicolas Sceaux, [20 - ?]. Reprodução da edição de: Paris: P. Le Monnier, 1671. 1 partitura. Full score. Disponível em: <<http://imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a0/IMSLP30656-PMLP05360-LWV43LeBourgeoisGentilhomme.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2011.

MACDONALD, Malcom. *Brahms*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. Título original: *Brahms*.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 400 p.

MAHLER, Gustav. *Des Knaben Wunderhorn and the Rückert lieder*. Mineola: Dover Publications, 1999. 1 partitura (149 p.). Canto e piano.

_____. *Des Knaben Wunderhorn*. Mineola: Dover Publications, 2001. 1 partitura (257 p.). Canto e orquestra.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *A Musical Joke for 2 violins, viola, bass, and 2 horns*. New York: Edition Eulenburg, 1955. 1 partitura (32 p.). Full score.

_____. *Die Zauberflöte*: Oper in zwei Acten KV 620. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [s.d.]. 1 partitura. Vozes e instrumentos.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Tradução de Carolyn Abbate. New Jersey: Princeton University Press, 1990. 272 p. Título original: *Musicologie générale et sémiologie*.

NIETZSCHE, Friederich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 177 p. Título original: *Die Geburt der Tragödie*.

PALISCA, Claude. Baroque . In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/02097>>. Acesso em: 21. mar. 2011.

PARKER, Roger. Falstaff (ii). In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901547>>. Acesso em: 28. ago. 2011.

PEYTARD, Jean. *Mikhail Bakhtine: dialogisme et analyse du discours*. Paris : Bertrand-Lacoste, 1995. 128 p.

PIRKER, Michael. Janissary music. In: Grove Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14133>>. Acesso em: 22. mar. 2011.

PONS Standartwörterbuch Portugiesisch. Stuttgart: Ernst Klett Sprachen, 2002.

PRIZER, W. F. Reading carnival: the creation of a florentine carnival song. *Early Music History*, Cambridge, v. 23, p. 185-252, 2004.

RABELAIS, François. *Gargantua e Pantagruel*. Traduzione di Gildo Passini. Roma: Formiggini Editore, 1925. 395 p. Título original: *Gargantua et Pantagruel*.

RAVEL, Maurice. Les entretiens de la Belle et de la Bête. In: *Ma Mère l'Oye*. Paris: Éditions Durand, 1912, p. 33-45.

REDLICH, H. F. Prefatory notes. In: MOZART, Wolfgang Amadeus. *A Musical Joke for 2 violins, viola, bass, and 2 horns*. New York: Edition Eulenburg, 1955. 1 partitura (32 p.). Full score.

RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. Tradução de João Azenha. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 375 p. Título original: *Achtundvierzig Variationen über Bach*.

SAMSON, Jim. Romanticism. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751>>. Acesso em: 20 ago. 2011.

SOUZA, L. C. *Tempo e espaço nos ponteiros de M. Camargo Guarnieri*: Subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção. Orientadora: Vanda Lima Bellard Freire. 2000. 89 f. Tese (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

TESAURO, Emanuele D. A luneta aristotélica. Tradução: Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen. In: HANSEN, João Adolfo; CIPOLLINI, Gabriela. *Revista do IFAC*. 4. ed. São Ouro Preto: Editora da UFOP, 1997, p. 3-10. Título original: *Il cannocchiale aristotelico*.

VERDI, Giuseppe. *Falstaff* : a lyric comedy in three acts. New York: International Music Company, c1949. 1 partitura (465 p.). Vozes e piano.

_____. *Falstaff* : a lyric comedy in three acts. New York: International Music Company, [s.d.]. 1 partitura (464 p.). Full score.