
Orquestra Barroca da Unirio apresenta

CONVERSA DAS ANTIGAS

Um periódico moderno para (ou sobre) a música barroca

com textos de
DIVERSOS AUTORES

que apresentam

memoriais, entrevistas, recomendações de audição e outras galanterias...

ao uso de todos os amantes

DA ARTE, DA POESIA E DA
IMAGINAÇÃO.



distribuição digital
gratuita

Rio de Janeiro
MMXXI

3 Editorial

LAURA RÓNAI

4 Uma Conversa das Boas

PATRICIA MICHELINI

5 Notas da edição

ÁTILA DE PAULA

6 *Eu ouço Vozes* Pro seu Canto soar mais barroco, você precisa de mais... Hum! Como é o nome disso mesmo?

CAÊ VIEIRA

9 *Vibrações* Anseios refreados: Handel põe a flauta em um caminho penoso

ERICK DO CARMO

12 As virtudes da clareza e da precisão linguística na música barroca

ROGER RIBEIRO

16 *Memórias* Reflexões sobre a “Música Antiga”: termo e contexto

KRISTINA AUGUSTIN

22 *A Nova Música Antiga* Dez Conselhos sobre pesquisas em fontes históricas

PATRICIA MICHELINI

31 *Colaboradores* Sobre a Cantata BWV 60

MANOELA RÓNAI

33 Palavras, lágrimas e Bach ou Algumas palavras sobre as lágrimas em Bach

PEDRO PASTOR

34 Um cantor alemão, um rato romano e as malditas roupas

PEDRO PASTOR

36 Gretchen am Spinnrade: a espera retratada por meio da música

ARTUR DUVIVIER ORTENBLAD

Fontes

40 Adulação, Sabedoria, Escândalo: as flautas na iconologia de Cesare Ripa

ALCIMAR DO LAGO CARVALHO

43 Conceitos velados: experiências de uma pesquisa acadêmica sobre música medieval

PEDRO HASSELMANN NOVAES

52 A Ópera francesa das origens à revolução

BENOÎT DRATWICKI

58 Ficha Técnica

O que faz um músico,

Editorial

por Laura Rónai

encarcerado durante meses e meses, sem possibilidade de sair? Se estiver com seu instrumento, toca e se lamenta. A pandemia tem sido dura com a classe dos artistas. Sem público, sem aplauso, sem verbas, sem perspectivas, é difícil encontrar ânimo para seguir estudando, para manter a forma como um atleta sem olimpíadas. No caso dos músicos de orquestra, a situação é pior ainda. A vida de uma orquestra depende da aglomeração. O ouvido colado no colega, a gente procura se integrar a seu sopro, a seu som. Como fazer isso com distanciamento social? Como criar uma sonoridade de naipe sem poder ler da mesma estante, sem poder se comunicar com o colega pelos sinais quase imperceptíveis que o corpo revela àqueles que estão perto, muito perto? E como tocar um instrumento de sopro de máscara? Como elevar a voz com uma mordança?

O dilema das orquestras atingiu a Orquestra Barroca da Unirio (OBU) em cheio. Tivemos um ensaio em março, em que fizemos planos lindos e nos embebemos (e embebedamos!) da alegria de, depois das férias, nos reencontrarmos. Na semana seguinte já estávamos em prisão domiciliar. O maior problema é que uma orquestra profissional tem o estímulo do salário para manter a coesão. A OBU, que sempre viveu apenas do entusiasmo de seus integrantes, no fio da navalha, corria o risco de se esfacelar. Mas em tempos de pandemia, este risco se tornava quase uma certeza: como sobreviver ao isolamento?

Tivemos inicialmente a ideia de mantermos os encontros semanais no mesmo dia e hora, custasse o que custasse. Faríamos mesas redondas, palestras, bate papos. Mas tínhamos que manter a turma unida. E havia tanta gente interessante, com muito para nos interessar! Chamamos convidados externos, e também integrantes da orquestra. Quem sabe passaríamos a entender melhor os interesses e

pesquisas de nossos próprios músicos, lhes dando espaço para que nos contassem sobre suas dissertações, teses, questionamentos e inquietações? Mas será que teríamos material para preencher tantas horas de encontros?

O resultado desta proposta foi bonito e muito rico, e mostrou que assunto não falta. O universo da música barroca é amplo, variado e cheio de surpresas. E o mundo da OBU, também. Foram tantas as abordagens, tantos os assuntos curiosos, que não houve nenhum dia em que não ultrapassássemos o horário de encerramento. A conversa estava sempre muito boa!

Foi do Átila de Paula (secundado pela Patricia Micheline) a ideia de lançarmos uma revista para aumentar ainda mais o alcance das nossas “Conversas das Antigas”: cada convidado da OBU traria para nós o material de um artigo e aos poucos as seções de uma revista se estruturariam, como uma casa levantada aos poucos, parede por parede, tijolo por tijolo. Neste exemplar trazemos a público o primeiro número desta criação da OBU: os assuntos são tão diversos quanto a composição da nossa orquestra. Temos autores que representam sopros, cordas, voz. E principalmente: cérebro! Neste número comparecem Alcimar do Lago Carvalho, Artur Ortenblad, Benoît Dratwicki, Caê Vieira, Erick do Carmo, Kristina Augustin, Manoela Rónai, Patricia Micheline, Pedro Hasselmann, Pedro Pastor e Roger Ribeiro. A diagramação, um luxo só, também está a cargo de um de nossos músicos: o próprio Átila. Está provado: podemos estar em cativeiro, mas a imaginação continua livre para voar.

Uma conversa das boas

Nota editorial por **Patricia Michelini**

Antes mesmo de planejarmos a revista *Conversa das Antigas*, tínhamos muitas ideias a respeito do conteúdo que gostaríamos de ver em meio à enorme quantidade de lives que surgiram durante o período de isolamento social. No grupo de *WhatsApp* intitulado “Coordenação OBU”, que reúne os membros responsáveis pelas diretrizes e ações da Orquestra Barroca da Unirio, conversávamos sobre a possibilidade de nossos encontros espelharem a diversidade que faz a OBU ser o que ela é: um grupo que reúne músicos profissionais e amadores, estudantes de várias escolas e universidades, gente jovem e gente não tão jovem assim, gente experiente e gente que está começando. Bastaria aproveitar as virtudes de nossos integrantes e convidados para que os encontros se tornassem interessantes. E para que o potencial dessa turma fosse ao máximo explorado, achamos melhor não impor formatos e temáticas aos colaboradores. Sem saber, estávamos criando as condições para a criação da revista.

As seções de *Conversa das Antigas* surgiram a partir das ideias e contribuições deste núcleo inicial e de outros colaboradores que rapidamente aderiram à proposta da revista e toparam o desafio de escrever para este nosso primeiro número. Os títulos espirituosos refletem o ambiente da OBU e a nossa convicção de que uma revista surgida em âmbito acadêmico pode muito bem informar sem deixar o bom-humor e a leveza de lado. As colunas são descritas a seguir:

- *Eu ouço vozes*: a coluna de Caê Vieira é sobre a prática do canto no repertório dos séculos XVI, XVII e XVIII. Ao abordar os assuntos de maneira instigante e perspicaz, Caê propõe soluções palatáveis e inovadoras para os percalços que o cantor enfrenta na interpretação daquela música.

- *Memórias*: aqui o foco vai para a história do movimento que resgatou a chamada “Música Antiga” e seus intérpretes para o cenário

profissional e acadêmico da música. A coluna é capitaneada por Kristina Augustin, pioneira na pesquisa sobre este movimento no Brasil.

- *Vibrações*: a vibração de uma corda ou do ar é o ponto de partida para a produção do som dos naipes de cordas e sopros de uma orquestra. A proposta da coluna *Vibrações* é ser um espaço dedicado às questões relacionadas ao tocar e falar sobre “música antiga” com os instrumentos destes naipes. Erick do Carmo, flautista da OBU, e Roger Ribeiro, nosso *spalla*, cuidam respectivamente das seções sopros e cordas;

- *A nova música antiga*: a minha coluna trata das novas questões que surgem pela prática da música anterior ao século XVIII. Além de artigos como o apresentado nesta edição, a coluna terá também entrevistas com personalidades que estão pensando e propondo soluções para os desafios atuais da pesquisa, ensino e interpretação da “música antiga”.

- *Fontes*: se as fontes históricas nos trazem informações preciosas sobre a música do passado, as fontes modernas, materializadas nos pesquisadores que se dedicam a esmiuçar essa música, estão presentes nesta seção dividindo generosamente suas descobertas e reflexões.

- *Colaboradores*: este é o espaço para as contribuições de integrantes e simpatizantes da OBU de todos os tempos. Veja como enviar sua contribuição na ficha técnica da revista.

Além das seções descritas, algumas outras estão no forno e serão apresentadas nas próximas edições.

Por fim, gostaria de dizer que a presença de Laura Rónai perpassa toda a revista e é fonte de inspiração para todos nós. Laura sempre diz que sonha com o dia em que as pessoas irão conversar sobre música em barzinhos assim como conversam sobre futebol, política ou qualquer outro “bom” assunto. Quem sabe a revista *Conversa das Antigas* não seja o estímulo necessário para isso?

“
 (...) a vida,
 a vida,
 a vida,

a vida só é possível reinventada.”

Desconheço as circunstâncias que levaram Cecília Meireles a escrever a frase que dá título a esta nota em seu poema “Reinvenção”, de 1942, mas olhando para trás com as atentas lupas de um espectador de agora, sentado aqui, penso que ela tinha razão. Reinventamos tudo: a vida íntima, a social, os veículos, os meios e os fins, e há até quem queira reinventar os poderes! Mas uma coisa que ainda não se reinventou foi o Amor; no nosso caso, pela arte, tão intenso quanto a vontade de se viver.

Há muito tempo, meu amigo Guilherme de Carvalho me dizia, entre bicadas numa cerveja gelada apreciada perdidamente nas ruelas de Copacabana: “Veja só, meu caro, a Orquestra Barroca da Unirio se reúne para celebrar a arte mais importante que a própria Arte: o amor pela comunicação!”. Sim, ele estava correto. Não há nada como a OBU por aí, sobrevivendo e se reinventando diariamente com a mistura mais improvável (será?) dos loucos pela música. Decididos a atravessar as dificuldades do novo século com a mesma alegria e variedade, apresentamos esta revista digital que é a cara da nossa orquestra - aqui encontramos as vozes de professores, alunos, amantes da arte. Tenho o privilégio de apresentar o desenho gráfico destes artistas incomparáveis, e por isso sou

muito grato às queridas Laura e Patricia (e também a toda a OBU e seus entusiastas) pela confiança. A proposta é que nossa Conversa das Antigas mantenha o “jeitinho da OBU”: somos acadêmicos, mas também não somos. Falamos de coisas que há muito passaram, mas estamos conectados com o agora. Tudo isso porque realmente amamos nos comunicar, seja pelo som, seja pela palavra.

Assim, nada mais justo que reinventarmos (ao menos para nós) também como vamos apresentar este material: esta publicação digital é interativa, o que significa que é possível assistir vídeos, baixar documentos e outras coisas por aqui mesmo.

**QUANDO UM TEXTO OU
MARCAS ESPECIAIS
APARECEM, GERALMENTE
PODERÃO LEVAR A OUTRO
LUGAR. BASTA CLICAR.**

Vai, pode experimentar!

No índice, clicar nos artigos leva diretamente à página marcada, e um duplo clique nas colunas da revista deve facilitar a leitura em smartphones.

Espero que a leitura seja divertida! Estamos todos ansiosos para conhecer a sua receptividade. Vamos continuar aqui, aguardando, sonhando, amando,
r e i n v e n t a n d o .

Eu ouço vozes



Pro seu canto soar mais barroco, você precisa de mais... Hum! Como é o nome disso mesmo?

Uma discussão sobre terminologia vocal aplicada ao estilo do barroco tardio

Muitas vezes eu escuto cantores e estudantes de canto explorando o repertório barroco com tudo no lugar: afinação, agilidade, ótima dicção, expressividade, cor, controle de vibrato, etc. Mas, em muitos casos, falta algo crucial que impede que a interpretação soe realmente barroca dentro dos estilos de interpretação historicamente orientada mais correntes no nosso tempo. A isso que é tão difícil de atingir

no canto barroco eu chamo de flexibilidade. Essa é a palavra com a qual eu gostaria de preencher a lacuna presente no título acima: gostaria de poder dizer para tantos cantores maravilhosos que eu vejo que “pro seu canto soar mais barroco, você precisa de mais flexibilidade”. Porém, em canto, infelizmente, o uso desse termo é um tanto limitado por ser geralmente considerado como sinônimo de agilidade.

Mas, creia, não sou só eu! O vocábulo flexibilidade teima em aparecer por aí, tanto em livros e artigos atuais que tratam sobre canto barroco quanto em textos clássicos como o tratado *Opinioni de' cantori antichi e moderni* escrito por Tosi em 1723. Estes textos nos mostram que, na conceituação de “música antiga”, o termo flexibilidade, mais do que um conceito propriamente dito, é largamente utilizado como sinônimo de alguma outra coisa, na tentativa de explicar essa dada coisa.

A grande questão que a ele se relaciona me parece ser a construção da linha de canto no som barroco, que é algo diferente dos tipos de linha do romantismo que, regra geral, estão mais presentes nos nossos estúdios de canto.

De certa forma, é algo que está no meio do caminho entre os dois extremos românticos do legato pucciniano e do non-legato que se vê nas passagens rápidas de Wagner, por exemplo.

Para que possamos compreender o fraseado barroco, precisamos pensar no formato do arco usado no período. Embora não exista um único tipo de design que englobe o período como um todo, o fato é que os arcos de cordas friccionadas do século XVII até a metade do XVIII eram majoritariamente convexos. Isso significa que existe um contraste maior entre a sonoridade da ponta e do talão do arco. A linha que dele resulta se torna, então, um equilíbrio dinâmico entre sustentação e inflexão. Sobre sustentação, Caccini, já no início do séc. XVII, prezava pelo princípio da leveza da emissão vocal. Ao invés do legato cheio que geralmente ensinamos hoje, precisamos achar uma linha contínua e muito leve para servir como padrão de linha no barroco.

No entanto, esse padrão é constantemente quebrado pelo conceito de inflexão. A música barroca tem uma gramática discernível. Ela é formada por figuras pequenas que se encaixam como palavras para formar frases, parágrafos e formas maiores. Muitos escritores da época distinguiam entre figuras musicais que deveriam ser agrupadas ou separadas e tratados instrumentais discutiam técnicas

para produzir uma ampla variedade de articulações ligadas ou desligadas com o objetivo de criar a impressão de que os instrumentos estavam tocando sílabas e palavras de diferentes extensões e níveis de importância. Pois então, fica claro que a ênfase no contraste entre notas acentuadas e não-acentuadas é um dos princípios fundamentais da articulação barroca. Além disso, é necessário lembrar que dar visão às diferenças entre pesado e leve também se aplica a compassos e frases completas, construindo uma hierarquia complexa de tensão e relaxamento, dissonância e resolução.

Johann Friedrich Agricola, na tradução comentada que faz em 1757 da obra de Tosi, traz algumas indicações interessantes: somente a primeira nota de um trilo pode ter um impulso; a primeira nota em um grupo de 3 ou 4 notas deveria ser levemente enfatizada para manter clareza e tempo; deve-se imaginar que a vogal em melismas é repetida gentilmente a cada nova nota, como se fosse o arco de um instrumento de cordas, entre outras.

Ao lado do Agricola, existem outros (mas, infelizmente, não muitos) textos que podem nos ajudar a formar uma radiografia de como deve ser a sonoridade vocal no barroco. E eu quero terminar essa nossa primeira coluna elencando sete itens que deveriam constituir a base desta maneira de se cantar: 1. Ataque claro, direto e audível; 2. Queda natural que se segue ao ataque da nota; 3. Sustentação do nível básico de som leve; 4. Esse fio de sustentação entra pelas consoantes e constrói o legato barroco; 5. O legato é quebrado por uma organização de articulação em grupos ou unidades menores; 6. Diferenciação audível entre sílabas tônicas e átonas; 7. Importância da *messa di voce* como contraste a esse padrão básico de ataque das notas.

É óbvio que isso não explica tudo e é claro que não dá pra reduzir um período de 150 anos em sete regras gerais. Mas espero estar aqui dando uma pista pra que nós possamos entender o que faz de uma interpretação X ou

Y mais ou menos afeita ao que se tem buscado em termos de estilo para este período. Exemplos existem aos borbotões na internet e em gravações, mas eu gostaria de citar um somente: procure no *You Tube* pela interpretação da ária **REJOICE GREATLY, O DAUGHTER OF ZION** do oratório *Messias* de Händel com a soprano neozelandesa Kiri te Kanawa cantando sob regência de Plácido Domingo no programa de natal da BBC de 1980 e, para comparar, busque a versão com a **SOPRANO TCHECA HANA BLAŽÍKOVÁ** ao vivo em 2011 sob regência de Václav Luks.

Eu espero que, depois dessa nossa rápida conversa, teu ouvido esteja sensível pra notar a incrível agilidade e limpeza de Kiri te Kanawa em uma performance onde, no entanto, fazem falta todos os direcionamentos de frase, as articulações, as inflexões e, no sentido barroco do termo, o maravilhoso legato empregado por Hana Blažíková.

E aí? Já parou pra ouvir um pouco de canto barroco hoje? Boas audições pra todos nós!



Caê Vieira é professor de Canto da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É doutor em Regência Coral (DMA) pela *The University of Alabama*, é mestre em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo e possui Bacharelado em Música - Habilitação em Canto pela Universidade Estadual Paulista (2000). Como regente, tem experiência nas áreas de Música Coral, Música Antiga, Música Sacra. Na área de Canto, atua principalmente em Música Antiga, Lieder e Canções de Câmara e ópera. Coordena o grupo Gesto da Voz UFRJ, um grupo vocal de pesquisa e performance em música antiga que trabalha em parceria com a Orquestra Barroca da Unirio.

Vibrações



Anseios refreados: Handel põe a flauta em um caminho penoso

G. F. HANDEL: SONATA EM SI MENOR HWV 367B. I. LARGO
(CLIQUE PARA OUVIR)

Dúvida, medo, confusão, amor... Seja no caso de uma criança insegura, de um homem medroso, de uma ação confusa ou de um jovem apaixonado, há situações em que o instinto nos pede certa audácia, mas é refreado pela consciência. Em momentos sociais de raiva e angústia, quando mil e um desaforos são abafados antes de saírem pela boca, a interrupção é assertiva; em contrapartida, nos momentos em que a solidão é acompanhada apenas por nossos receios e inquietações, sentimos repetidas vezes a energia tomar corpo para logo sumir. Junta-se um ímpeto muito forte, que é devolvido para o mundo com um longo suspiro.

No primeiro movimento de sua sonata em si menor para flauta e continuo HWV 367b

(vide a partitura à pág. 11), Handel retrata o jogo de vai e vem entre impulso e esmorecimento. A partir do uso de recursos expressivos baseados no perfil melódico e nas modulações, o compositor monta um breve monólogo, com feições improvisatórias de prelúdio. Nele, o personagem insiste em reprimir impulsos logo após esboçá-los, e, como resultado, torna seu percurso longo e pesaroso.

O personagem já inicia seu ato com bastante vagar: a afirmação da tônica é pela ornamentação dela mesma, em um movimento limitado e contrito. Então, ouve-se a figura do pesadume nesta peça. Certa sensação de impulso infrutífero é gerada com o uso de incisivos fragmentados por uma brusca mudança da direção do movimento, uma

escala ascendente e um salto de quinta descendente (entre c. 2.4 e 3.1). Um arrasto não por falta de energia, mas por autocontrole. Sem jamais manifestar sobressalto, o monólogo transmite pensamentos mais calmos alternados com aqueles mais movimentados. A riqueza da melodia, dos ritmos e as significações de cada fragmento sugerem ponderação, enquanto movimentos angulosos são a expressão do impulso, logo aplacado. O ápice de todo o jogo é a marcha ascendente, em graus conjuntos, que se estende por variadas regiões harmônicas (início no c. 13), em breves modulações. Parece que os desejos finalmente rasgam o peito do personagem, e serão saciados fora do alcance da razão. Inesperadamente, uma pausa interrompe a ascensão do monólogo, lhe tira energia, e remaneja seus caminhos expressivos. O baixo, que tem direcionado e variado a harmonia de toda a peça, toma os tempos fortes para si e à flauta resta reforçar o lamento descendente nos contratempos (c. 16.3 - 17.2, sequência de resoluções "7-6", bastante comum e expressiva, continuando com o motivo no contratempo ainda no c. 18.1).

Para compreender os caminhos composicionais que levam a essa interpretação, pode-se repartir o Largo em duas seções. No esquema de impulso e abatimento, a primeira seção apresenta uma frase que transmite debilidade (c.1); é seguida outra frase que sugere a relativa maior e, somando a isso sua direcionalidade ascendente, representa ganho de energia (c. 5); a terceira retoma ao desalento inicial (c. 8). A segunda seção (c. 11) pode ser dividida de acordo com os motivos explorados (c.11; c. 13; c.16). Eles, por sua vez, seguem os mesmos contrastes das três frases anteriores, reforçando um vaivém de afetos análogo. É a direção da sequência a responsável por dar ao ouvinte a sensação pretendida. Assim, a estrutura de cada seção é regida pela mesma dicotomia, e demonstra uma bela simetria de afetos mesmo com figuras diferentes. No primeiro trecho dessa última subdivisão, a

sequência é descendente (c.11-13); no segundo, ascendente (c.13-16); já o terceiro (c.16-19) é o próprio suspiro, que, sendo uma sequência ascendente, parece tender mais ao ímpeto, à ânsia, do que ao suspiro de tristeza. A obra termina incitando uma cadência ornada. Nesse último momento, o intervalo de quarta entre fá sustenido e si, seguido de imediato pela ornamentação livre do compasso final, emula uma derradeira rendição às emoções. É como um grande suspiro que estufa o peito, ganha fôlego em suspense e, enfim, dá lugar à ação no movimento seguinte.

Handel traça um caminho repleto de ondulações emocionais. A flauta, personagem desse drama solitário, deve amparar-se no baixo e na sólida estrutura da peça para ser levada para a frente; mas também deve deixar-se tomar progressivamente pelas ricas ideias melódicas traçadas no ziguezague entre o ímpeto e o controle.

Erick do Carmo é flautista formado pelo Curso Técnico em Instrumento Musical do Colégio Pedro II. Atualmente, cursa o bacharelado em flauta transversal no Instituto Villa-Lobos, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), escreve regularmente em uma coluna na revista Pattapio da Associação Brasileira de Flautistas, e é integrante da Orquestra Barroca da Unirio.



SONATA IX

1 41

Largo

5

8 11

13

16

Volta

Traversa Solo

CLIQUE AQUI PARA BAIXAR A PARTITURA



As virtudes da clareza e da precisão linguística na música barroca

INTRODUÇÃO

No século XVIII, a música era entendida como um “discurso de sons” (Mattheson, 1739), e a performance musical era comparada à declamação de um orador (Quantz, 1752), assim, os músicos barrocos emulavam princípios dos sistemas retóricos da antiguidade clássica em seu “*métier*.” Considerando essa relação, é possível compreender a música barroca no espectro mais amplo da retórica e das virtudes elocutivas.



Vista do Coliseu (1747), pintura a óleo de Giovanni Paolo Panini (1691-1765). Acervo do museu de artes Walter em Baltimore, EUA.

De matriz aristotélica, a retórica é uma técnica de convencimento e argumentação

que por meio de diversos tratados atravessou séculos e tradições, desde o século IV a.C. na Grécia, passando por retores latinos como Quintiliano e Cícero por volta do século I d.C. até o mundo cristão europeu do segundo milênio. Obviamente, com um escopo tão vasto é de se supor que inúmeras nuances ocorram, entretanto, uma estrutura de cinco cânones é a que mais se destacou para os compositores barrocos. São eles a *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Actio*.

Estrutura do Sistema Retórico

Ellendersen(2020)
Bartel (1997)
Lausberg (1990)
Tarling (2004)

- a) *Inventio*
- b) *Dispositio*
 - i) *exordium* (*prooemium*)
 - ii) *narratio*
 - iii) *propositio* (*divisio* ou *partitio*)
 - iv) *confirmatio*
 - v) *confutatio* (*argumentatio*, *refutatio* ou *reprehensio*)
 - vi) *peroratio* (*conclusio*)
- c) *Elocutio* (*decoratio*, *elaboratio*)
4 virtutes elocutionis:
 - i) *puritas*, *latinitas*
 - ii) *perspicuitas*
 - iii) *ornatus*
 - iv) *aptum*, *decorum*
- d) *Memoria*
- e) *Actio* (*pronuntiatio*, *enuntiatio*, *executio*).

Estrutura do sistema retórico. Ribeiro (2020, p.19)

A *Inventio* é tida como a coleta das informações e argumentos pertinentes e ao assunto em si, seria como uma “*brainstorm*,” a fonte das ideias. A *Dispositio* por sua vez é a

organização lógica de todo o material, na música instrumental muitas vezes define a forma da composição. Os argumentos serão dispostos no discurso obedecendo os critérios de suas fases, como o *Exordium* (introdução), *Narratio* (argumento principal), *Confutatio* (apresentação de argumentos contrários à tese para depois contestá-los), *Confirmatio* e *Peroratio* (confirmação do discurso). Já a *Elocutio* e suas quatro virtudes traduzem as ideias e pensamentos em diversas palavras e frases, adicionando recursos que enalteçam os argumentos. *Memoria* era ligada à memorização do discurso e a *Actio* estava conectada à apresentação, à execução, à interpretação ou à declamação, assim como aos gestos e inflexões adequados.

Segundo Quintiliano (2017)¹ o enaltecimento proporcionado pelas virtudes da *Elocutio* são o coração do discurso. Desta forma, a *Elocutio* apresenta um texto acabado, apto a ensinar, deleitar e mover o público e para que este objetivo seja devidamente cumprido, os retores discorrem sobre quatro virtudes na elocução: pureza linguística (*puritas latinitas*), clareza (*perspicuitas*), ornato (*ornatus*) e decoro (*decorum*).

O ‘decoro’ é uma virtude que lida com a adequação do discurso à ocasião, à plateia e à matéria (na música barroca, o afeto que a música representa), enquanto que o ornato, segundo Bartel (1984, P. 148), “ é a ‘Virtude’ onde as figuras retóricas e tropos encontram seu lugar.” Garavelli (1988) enfatiza a atenção especial dada a essas virtudes, principalmente o ornato, dentro do estudo da retórica. Entretanto a pureza linguística e a clareza são pré-requisitos de um bom discurso e embora

suas presenças não sejam a garantia disto, os vícios causados pela falta destes dois elementos minam as possibilidades de persuasão de qualquer discurso.



A ‘Roma Antiga’ (1757) pintura a óleo por Giovanni Paolo Panini. Acervo do museu de artes Metropolitan em Nova Iorque, EUA.²

PUREZA LINGUÍSTICA (PURITAS LATINITAS) E CLAREZA (PERSPICUITAS)

A pureza linguística (*Puritas latinitas*) é uma virtude muito atrelada à gramática, pois lida diretamente com o uso correto da linguagem. Segundo Aristóteles (2018)³ toda virtude é a média entre dois vícios opostos, dessa maneira a pureza se encontra entre o barbarismo (uso de palavras ou expressões incultas) e o arcaísmo (uso excessivo de palavras arcaicas na tentativa de mostrar uma falsa erudição). Em música, segundo Callegari (2019) é uma virtude bastante atrelada ao compositor no uso de harmonia e contrapontos corretos, porém, como a música barroca é uma arte onde a fronteira do trabalho do compositor com o do intérprete é quase inexistente ou constantemente transposta, devemos ser virtuosos na pureza ao realizar um baixo contínuo ou improvisar, bem como cuidar de

¹ A obra Instituição oratória de Quintiliano data do século I e foi traduzida por Bruno Basseto em 2017.

² As pinturas de Giovanni Panini ‘Roma Antiga’ e ‘Roma moderna’, por meio dos quadros expostos, comparam monumentos arquitetônicos da Roma clássica como o panteão, o arco e o fórum romano com monumentos do segundo milênio como a Fontana di Trevi, Piazza colona e a Basílica de São Pedro bem como diferentes esculturas. As duas pinturas ilustram de forma concreta como o escopo da emulação dos princípios da retórica clássica era amplo.

³ O segundo livro de ‘Ética a Nicômaco’ data do século IV A.C. e foi traduzido por Edson Bini em 2018.

uma boa afinação.



'Roma Moderna' (1757) pintura a óleo por Giovanni Paolo Panini. Acervo do museu de artes Metropolitan em Nova Iorque, EUA.

Já a clareza (*Perspicuitas*) lida com a condição da voz, bem como com a pronúncia correta do discurso e o controle da respiração. Quintiliano (Instituição oratória - XI, iii,32, p.281) recomenda que “se examine, caso a emissão das palavras for em princípio sadia, para dizê-lo assim, isto é, se não contiver nenhum daqueles vícios.”

Dentre os vícios da emissão das palavras que o autor enfatiza podemos destacar propriedades que, musicalmente, são aplicáveis à qualidade do timbre da voz ou instrumento como uma emissão “absurda, grosseira, desproporcional, dura, rígida, roufenha, volumosa demais, ou leve, presunçosa, áspera, fraca ou inconsistente.” (*Ibidem*, p. 282)

Além do timbre seus preceitos são voltados para a respiração que, segundo ele, não deve ser “curta, de pouca sustentação, nem de difícil recuperação.” e ainda complementa:

Também a respiração não deve ser retomada tão constantemente a ponto de segmentar o período, como não convém estendê-la até que venha a faltar. [...] Por isso, ao emitir um período mais longo, urge encher muito bem os pulmões, mas de tal modo que o façamos com rapidez e sem ruído, de tal maneira que se torne totalmente imperceptível; nas demais ocasiões, a respiração enquadrar-se-á melhor entre as pausas do fluxo do discurso.

(*Ibidem* XI, iii- 53, p.293)

O pulmão do orador mencionado por Quintiliano é facilmente transposto para o pulmão de um cantor, de um instrumentista de sopro e/ou o fole de um instrumento, ou ainda o arco de um instrumento de corda. Sobre isso, é oportuno citar uma pequena anedota de Robert Bremner (1777), pupilo de Geminani que, por sua vez, foi aluno de Corelli:

Fui informado de que Corelli julgava que não eram dignos de tocarem em sua orquestra os músicos que não conseguissem sustentar um som grande e cheio com o arco tangendo duas cordas ao mesmo tempo, por 10 segundos, como um órgão. E, no entanto, diz-se que o comprimento do arco daquela época não excedia 51 cm. (BREMNER, 1777, p. VII, nota)⁴

Dessa forma, concluímos que realizar um discurso musical com o benefício destas duas virtudes exige do intérprete: consciência dos “desenhos fraseológicos” adotados pelo compositor; um domínio técnico de uma boa emissão sonora de sua voz ou instrumento; e – o principal! – o uso efetivo dessas habilidades no fazer musical.

Referências:

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. 4. ed. São Paulo: Edipro, 2018. 392 p. Tradução de Edson Bini.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque*, Google books, 1984.

BREMNER, Robert, “Some Thoughts on the performance of Concert Music”, the preface to his edition of Schetky, six quartets...opus VI London, 1777.

CALLEGARI, Paula Andrade. *AS VIRTUDES RETÓRICAS EM LE ISTITUTIONI HARMONICHE (1558) DE GIOSEFFO ZARLINO*. 2019. 252 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música:teoria, Criação e Prática., Instituto de

⁴ Tradução nossa. Do original: I have been informed that Corelli judged no performer fit to play in his band, who could not, with one stroke of his bow, give a steady and powerful sound, like that of an organ, from two strings at once, and continue it for ten seconds; and yet, it is said, the length of their bows at that time did not exceed twenty inches.

Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

Disponível em: <https://www.academia.edu/43603455/>

As_virtudes_ret%C3%B3ricas_em_Le_istitutioni_harmonich
e_1558_de_Gioseffo_Zarlino. Acesso em: 20 jul. 2021.

GARAVELLI, Bice Mortara. Manual de retórica. Ediciones

Catedra, Madrid, 1988



Roger Ribeiro

Doutorando (bolsista CAPES) e mestre em Musicologia pela USP, Licenciado em Música pela UFRJ (2016) e formado em violino barroco na classe do professor Luís Otávio Santos pela EMESP (2015). Estudou na Oficina de Música Antiga da Escola Municipal de Música de São Paulo com Nicolau de Figueiredo e integrou a classe da professora Amandine Beyer em diversos cursos intensivos no Brasil e na Europa. Roger Ribeiro se dedica a pesquisar a improvisação e ornamentação na música do século XVIII, pesquisa derivada de sua prática como camerista, solista e professor em mais de 10 anos. Desde 2011 atua como spalla na Orquestra Barroca da Unirio e desde 2019 no Conjunto de Música Antiga da USP (EOS) e na Camerata Cibele.

Memórias



Reflexões sobre a “Música Antiga”: termo e contexto

A música é uma arte com uma característica bastante peculiar: após a sua execução a música se esvai, some, desaparece. A música enquanto obra de arte só se materializa através da sonoridade produzida no ato da performance. Após a sua execução, a peça musical desaparece ficando apenas na memória de quem a ouviu. E é por isso que abordar a produção musical dos séculos passados, principalmente quando ainda não era possível o registro mecânico e depois digital do som, é uma tarefa delicada e difícil.

Até o final do século XVIII as peças eram compostas quase sempre por encomenda. Os músicos raramente compunham por conta própria e suas obras tinham como função entreter uma comunidade palaciana, adicionar profundidade ao culto religioso ou contribuir para o esplendor de festividades públicas. Essas obras eram executadas algumas vezes e quando perdiam sua função ou com a morte do compositor, caíam no esquecimento. “Cada

geração edifica sua música sobre o silêncio de gerações anteriores. Cada uma apaga a outra” (BAUSSANT,1994, p.75). Por essa razão é tão difícil resgatar e reconstruir a sonoridade e a linguagem da produção musical dos séculos passados, produção essa que recebeu um nome genérico de “Música Antiga”.

O senso histórico do homem do século XIX veio mostrar que a natureza humana e, conseqüentemente, a da sociedade ocidental, era evolucionista e muito dinâmica. Nenhuma geração até então tivera uma consciência tão clara de ser a herdeira e descendente de culturas passadas e manifestara de forma tão decisiva o desejo de buscar culturas perdidas e resgatar antigas tradições. Essa visão desencadeou a procura e revalorização da produção artística esquecida e abandonada. Na música deu-se uma intensa busca por instrumentos e partituras em fac-símiles ou manuscritas. Durante o século XIX presenciamos o abrir e o remexer de gavetas,

baús e armários numa verdadeira caça às obras de gerações passadas. Iniciou-se um hábito, poderíamos até mesmo afirmar “um modismo” por parte da nobreza e de uma burguesia endinheirada, de organizar concertos e festivais onde eram apresentadas obras de mestres renascentistas e barrocos.

O objetivo era apenas descobrir, revelar esse patrimônio artístico musical que estava esquecido. Encaravam esse repertório “antigo” como um legado cultural da arte que cada geração poderia e deveria interpretar de acordo com o idioma estilístico vigente. Portanto, quando Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) montou a *Paixão segundo São Mateus* de J.S. Bach, ele se esforçou para dar a uma obra “antiga” um caráter totalmente “moderno”. Regeu uma obra de 1729 com espírito e elementos sonoros de 1829, arranjando uma obra barroca para um universo e uma audiência romântica (AUGUSTIN, 1999, p.15). A récita foi um grande sucesso, sendo repetida duas vezes devido à demanda do público. O sucesso desencadeou reprises em diversas cidades alemãs até a década de 1840.

A grandiosidade da obra e evento retirou a música de Bach dos salões aristocráticos e das universidades devolvendo-a ao domínio público das salas de concerto. Foi um marco e referencial para delimitar o início do movimento de resgate da música dos séculos passados. O termo – “Música Antiga” – foi uma invenção formal. Essa denominação foi atribuída a toda produção musical europeia anterior a 1750. Antiga porque fora esquecida, abandonada e estava sendo revivida. Era apenas uma expressão que continha uma noção cronológica que separava a produção musical do século XIX – moderna e atual na época – da música recém-descoberta, porém que fora esquecida: antiga.

Lentamente, esse repertório anterior a 1750 foi conquistando novos ouvintes; a proliferação de corais amadores e profissionais em meados de 1840 expandiu o mercado da

“Música Antiga” incentivando as editoras a investirem em publicações de edições populares principalmente com música coral renascentista e obras do barroco. Em 1850 a *Bach Gesellschaft* lançou a primeira edição com obras de Bach e não somente a Alemanha, mas várias cidades europeias foram contaminadas pela febre bachiana. Entre 1850 e 1900, o número de publicações cresceu e outros compositores foram incluídos como Handel, Palestrina, Rameau, Schutz e Purcell.

Vale lembrar que no final do século XIX, para uma corrente de compositores, a música tonal chegara a uma exaustão e começou-se uma série de experimentos e composições que apresentavam peças atonais que literalmente tiraram o chão de muitos músicos e ouvintes. Para essas pessoas que não se identificavam com a nova proposta musical, e tão pouco eram amantes da ópera e nem entusiastas do repertório solo para piano, o repertório recém-descoberto – música renascentista e barroca – foi uma boa opção.

Nesse período, a sociedade europeia passava por grandes transformações. Os avanços científicos e principalmente as teorias evolucionistas de Charles Darwin (1809-1882) trouxeram revelações estarrecedoras para a humanidade que culminou no questionamento da própria existência de Deus agravando o debate entre ciência e teologia. O fenômeno da industrialização alterou completamente as relações entre os indivíduos. Os artistas não ficaram imunes a essas mudanças. Surgiram alguns movimentos que alertavam para o início de uma sociedade baseada no individualismo, na mecanização e na produção em massa. Houve um retorno da valorização do trabalho artesanal, de uma vida mais saudável no campo, longe dos centros urbanos. Dentro desse quadro a “Música Antiga” surgia num momento propício. Era um gênero de música que tinha suas raízes num passado que um grupo de indivíduos do século XIX queria resgatar. Tratava-se essencialmente de uma

música que valorizava o fazer coletivo e os instrumentos eram cópias manufaturadas, feitos por artesãos.

Na Inglaterra, Eugène Arnold Dolmetsch (1858-1940)¹, influenciado por essas ideias, defendeu a beleza do trabalho artesanal na fabricação dos instrumentos. Juntamente com seu amigo William Morris (1834-1896) – líder do movimento Arts and Crafts² – buscaram demonstrar seu descontentamento com a uniformidade gerada pela produção em série. Estimularam a volta dos concertos caseiros, em um pequeno ambiente, proporcionando o convívio e aproximação entre as pessoas.

Dolmetsch começou a sua “revolução sonora” de forma modesta construindo violas da gamba em sua casa. Ao longo dos anos

percebeu o aumento do interesse pelos instrumentos históricos e ampliou sua produção fabricando cravos, espinetas e alaúdes. Em 1920, começou a fabricar flautas doces, ponto alto de sua produção e meio de sustento de toda a família. Em suas performances, Dolmetsch e seus familiares demonstraram que uma obra musical do

passado não poderia ser compreendida completamente sem a referência da sonoridade dos instrumentos para o qual ela fora composta.



¹ Foi um multi-instrumentista, pesquisador, professor e construtor de instrumentos, um dos precursores do movimento da “Música Antiga” na Europa.

² A partir de 1880, surgiram na Grã-Bretanha diversas organizações e oficinas que defendiam o artesanato como alternativa à mecanização e à produção em massa industrial. O movimento *Arts and Crafts* deve-se em grande parte à ação do artista, poeta, tipógrafo e agitador social William Morris que lutou contra a desumanização progressiva das condições de trabalho e a poluição ambiental

Em 1933, ano em que Hitler assumiu definitivamente o poder, a política cultural foi direcionada no sentido que a produção artística germânica buscasse as suas “verdadeiras raízes”, fizesse alusão a um passado mítico e heroico. Na área da música, aproveitaram-se de movimentos já existentes como o movimento coral (*Singbewegung*), o movimento de revalorização do órgão (*Orgelbewegung*) e o próprio movimento da “Música Antiga” (*AlteMusik*) que foram revistos, moldados e adaptados segundo interesses políticos. O objetivo maior era construir e impor tradições tidas como germânicas, como foi o caso da flauta doce. Sendo um instrumento barato, de fácil aprendizado e transporte, foi eleita como instrumento alemão por excelência e seu ensino obrigatório em todas as escolas alemãs difundido as canções do folclore alemão.

Nesse contexto, entre os anos de 1933 e 1945, observou-se novamente uma grande demanda por novas edições musicais proporcionando o crescimento do mercado editorial. O repertório Renascentista e Barroco ressurgiu com novo ideal, sedimentando a ideia de que não se tratava de obras exóticas, mas sim de música que fazia parte da herança cultural germânica. Schutz, Scheidt, Telemann, Buxtehude, Bach e Mozart foram transformados em emblemas de supremacia musical germânica. Gradativamente esse repertório começou a ser aceito nas salas de concerto e na vida musical europeia.

Apesar da revalorização do repertório antigo que havia sido abandonado, o essencial não havia mudado: os aspectos de interpretação e técnica aplicada nos instrumentos ainda seguiam padrões do século XIX. Se o movimento da “Música Antiga tivesse se baseado somente na revalorização das obras anteriores aos oitocentos, adaptando-se aos padrões estéticos musicais do século XIX e início do XX, não teria existido tanta polêmica e a paz entre os músicos teria reinado. Mas após a redescoberta desse repertório, sucedeu

a descoberta de novas sonoridades e maneiras de se tocar, cantar e de se expressar musicalmente. Essa foi a grande ruptura. Não era nostalgia de um tempo passado nem amor a história que fascinava os músicos, mas sim o desejo de ouvir as obras “limpas”, livres das marcas que o século XIX lhes impôs.

Entre os anos de 1950 e 1960 o movimento da “Música Antiga” ganhou força nas mãos e interpretação de músicos como **ALFRED DELLER** (1912-1979), **Thurston Dart** (1921-1971), **Jaap Schröder** (1925-2020), **GUSTAV LEONHARDT** (1928-2012), **NIKOLAUS HARNONCOURT** (1929-2016), **FRANS BRÜGGEN** (1934-2014), **CHRISTOPHER HOGWOOD** (1941-2014), **DAVID MUNROW** (1942-1976), **WIELAND KUIJKEN** (1938), **SIGISWALD KUIJKEN** (1944) e **JORDI SAVALL** (1941) dentre tantos outros intérpretes. As descobertas e conquistas proporcionadas por esses músicos na Europa revolucionaram vários conceitos

musicais pré-estabelecidos. Tornou-se evidente que cada gênero musical exige uma sonoridade especial sobre a qual a obra foi concebida; que cada época corresponde a um estágio técnico e estilístico próprio; e que todos esses elementos reunidos aumentam a capacidade expressiva da obra em si.

A partir dos anos 70, uma parcela das gravadoras, rádios, produtores e empresários, musicólogos e grande público já estavam convencidos que as obras de Bach, Vivaldi, Haydn e Mozart dentre outros compositores deveriam ser executadas, de preferência, com a sonoridade para os quais os compositores haviam concebido. Concertos com instrumentos originais ou réplicas da época podiam ser encontrados nos principais festivais e salas de concerto do globo terrestre. E foi nesse período que surgiu o conceito da “autenticidade”. Acreditava-se que a partitura original refletia a vontade final do compositor. Dava-se grande atenção a escolha dos instrumentos e vozes e ao tamanho dos conjuntos. Um certo modismo se instalou e o termo tornou-se palavra-chave nos programas de concertos e nas capas de disco. As gravadoras perceberam que podiam usar o “selo de autenticidade” como marketing lucrativo e como critério de valor estético numa performance musical. Elas anunciavam “primeira gravação na versão original”, “gravação com instrumentos autênticos”. Nesse momento estabeleceu-se uma grande polêmica no universo musical. A “Música Antiga” despertava paixões assim como muita discussão e até mesmo rancor.

Sem dúvida alguma foi um período de muita pesquisa e experimentação por parte dos músicos e luthiers e convenhamos, muitas vezes não funcionava determinadas propostas e experiências na construção de um instrumento ou na busca por uma linguagem ou aspectos técnicos perdidos. As “novas” propostas de articulação, instrumentação, ornamentação, diapasons, temperamento, realização do baixo contínuo, não foram bem



aceitas por um grupo de críticos que acusavam os músicos de autoritários e arrogantes. Afirmavam que as regras eram inventadas, que tocavam desafinado, que lançavam mão de instrumentos exóticos, com cordas de tripa e instrumentos de sopro com poucas chaves ou de latão, primitivos e sem as melhorias técnicas já conquistadas. Theodor Adorno (1903-1969) criticou o movimento como “impotente nostalgia” e afirmava que o único caminho válido para reviver a “Música Antiga” seria reinterpretá-la com uma linguagem contemporânea (HASKELL, 1988, p. 179).

No meio dessas discussões, o então editor chefe da revista *Early Music*, Nicholas Kenyon, reuniu alguns artigos de Richard Taruskin (1945) e Laurence Dreyfus (1952), e na publicação de fevereiro de 1984 eis que surge o artigo *The Limits of Authenticity*. Essa publicação que questionava o conceito de “autenticidade” causou um verdadeiro furacão no cenário musical. Kenyon foi acusado de “puxar o tapete do movimento da Música Antiga ou de ajudar àqueles que desejavam atacar o movimento” (KENYON, 1988, prefácio). De fato, o movimento da performance histórica vivenciou um período de grande turbulência. (KENYON, 1988, prefácio).

A ideia central debatida nesses artigos, principalmente liderada pelo musicólogo e maestro norte-americano Richard Taruskin (1945), era que a interpretação de uma obra antiga, não poderia se basear na reconstrução fiel de um evento ocorrido no passado. Deveria ser encarada como uma releitura de um passado que não poderia ser reconstruído de maneira inteiramente fiel (BOWAN, p 147). Taruskin foi mais longe afirmando que o movimento que defendia o ideal de uma recriação autêntica do passado era, na verdade, a criação de um forte e intenso estilo moderno de performance (KENYON, 2019).

Em face a todas essas modificações e mudanças no próprio conceito de “autenticidade” é natural que o termo

“Música Antiga” tenha se tornado ultrapassado e se imponha uma terminologia que corresponda ao estágio atual das práticas interpretativas com base histórica. Diante dessa nova perspectiva, o termo “Música Antiga” (*Early Music*) foi praticamente abandonado na Europa e em meados dos anos 90 começou-se a adotar a expressão *Historically Informed Performance* – HIP (Performance Historicamente Informada). Ao longo do tempo notou-se a ocorrência de algumas variantes no uso da expressão como: Performance Historicamente Inspirada, Performance Historicamente Orientada, Interpretação Historicamente Informada, etc.

No entanto, na última década, o uso recorrente da palavra “historicamente” parece impor algum tipo de limitação. A etnomusicologia ensinou-nos que a consciência do contexto cultural da produção musical é fundamental para a sua compreensão específica. Nem sempre o contexto histórico ou musical de uma obra é suficiente e nos oferece respostas: é necessário dialogar com outras áreas do conhecimento como a sociológica, filosofia, literatura, religião, economia. Nos últimos anos a terminologia *Historically Informed Performance* também vem sendo questionada e existe a sugestão, ainda muito recente, do uso “Interpretação Culturalmente Orientada” (*Culturally Informed Performance Practice*) que pressupõe uma prática interpretativa que considera o contexto social e cultural de cada obra.

No Brasil, de acordo com o levantamento realizado pelos professores da Universidade Federal de Minas Gerais

³ Artigo muito interessante que registra o resultado das pesquisas a partir de um levantamento bibliográfico e de uma classificação das publicações brasileiras do início do século XXI. Os três pesquisadores (Renata Mendes, Edite Rocha, Flavio Barbeitas) traçaram um panorama geral sobre a maneira de como tem sido usado o conceito de “Performance Historicamente Informada” e suas variantes no meio acadêmico e brasileiro.

Disponível AQUI

(UFMG)³, a expressão “Performance Historicamente Informada” começou a ser adotada nas publicações brasileiras em 2004, mesmo que ainda de forma tímida, e hoje é de fato a mais utilizada, principalmente nas dissertações e artigos.

Na publicação *The End of Early Music* (2008), Haynes apresenta uma leitura provocante, muitas vezes polêmica e às vezes especulativa, argumentando que hoje a “autenticidade” encontrou um novo papel atuando como um paradigma, um ideal ou um modelo de inspiração que pode ou não ser seguido. Em outras palavras: o desempenho histórico totalmente preciso é provavelmente impossível de se alcançar. Mas esse não é o objetivo. O que produz resultados interessantes é a tentativa de ser historicamente preciso. (HAYNES, 2008, p.226)

O movimento da “Música Antiga” na Europa sem dúvida alguma atingiu grandes proporções, trouxe inúmeras revelações acerca da herança musical da humanidade e revolucionou vários conceitos musicais pré-estabelecidos. Em 1970 pode-se afirmar que esse movimento estava totalmente estabelecido em solo europeu, nos Estados Unidos da América e ganhava forças no Brasil. Como todo movimento passou por fases. A primeira foi no século XIX quando se deu a busca por obras dos séculos passados; a segunda fase quando se descobriu que essas obras foram compostas para instrumentos específicos: momento da busca pela sonoridade e técnica adequada para tocar esses instrumentos. A terceira fase foi o

período da busca pela “autenticidade”. E hoje vivemos a quarta fase: o entendimento de que o importante não é tocar uma obra “perfeitamente autêntica”. O que importa é o estudo, a pesquisa e a aquisição dos conhecimentos conquistados para alcançar esse objetivo. Harry Haskell nos sugere que a autenticidade, assim como a perfeição ou felicidade, “é mais um ideal a ser perseguido do que uma meta a ser alcançada”.

Essas ideias podem parecer um absurdo para alguns, talvez despertem reflexões em outros e abram novos horizontes para outros tantos. O caminho da reconstrução da memória é uma eterna reinterpretação e recriação dos fatos na tentativa de encontrar as respostas para os desafios presentes.

REFERENCIAS

AUGUSTIN, Kristina. Um Olhar Sobre a Música Antiga: 50 Anos de História no Brasil. Niterói, 1999.

AUGUSTIN, Kristina. JANK, Helena. “Música Antiga recriando o passado”. In Cadernos da Pós-Graduação. Campinas: Unicamp, Ano 5, vol. 5, nº 2, p. 139-148, 2001.

BARBEITAS, Flavio Terrigno; MENDES, Renata Ribeiro de Oliveira; ROCHA, Edite. Performance historicamente informada e suas variantes: Um levantamento bibliográfico (2000-2015) Disponível em <<https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2015-Performance-historicamente-informada-e-suas-variantes-Um-levantamento-bibliografico-2000-2015.pdf>> Acesso em 30 jun de 2021

BOWAN, Kate. "R. G. Collingwood, Historical Reenactment and the Early Music Revival". In: Pickering, Paul A. & MaCalman, Iain (editor.). Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn. Palgrave Macmillan, 2010, pp. 134-158

HAYNES, Bruce. The End of Early Music: A Period Performer's History of Music. Nova Iorque: Oxford University Press, 2007

HASKELL, Harry. The Early Music Revival - A History. Londres: Thames and Hudson, 1988.

KENYON, Nicholas (editor). Authenticity and Early Music. Nova Iorque: Oxford University Press, 1988. "Bach to the future: how period performers revolutionised classical music." In The Guardian, 01/11/2019. Disponível em <<https://www.theguardian.com/music/2019/nov/01/nicholas-kenyon-early-music-revival-period-instruments-classical-music-baroque-authentic>> Acessado em 30 jun. de 2021



Kristina Augustin é reconhecida pela sua ampla atuação como intérprete e divulgadora da viola da gamba no Brasil, sendo seu nome citado no dicionário Novo Aurélio (século XXI) nos verbetes “viola da gamba” e “gambista”. Doutora em Música pela Universidade de Aveiro-Portugal (2013), tem formação em viola da gamba pela *University Central of England/ Birmingham Conservatoire* (Inglaterra) e pela *Schola Cantorum Basiliensis* (Suíça). Integrando grupos como o Música Antiga da UFF, Quadro Antiquo, Concerto a 3 e em parceria com o gambista Mario Orlando, apresentou-se por todo o Brasil e em várias cidades portuguesas. É autora do livro Um Olhar sobre a Música Antiga e da tradução comentada A Defesa da Viola da Gamba contra as investidas do Violino e as pretensões do Violoncelo. Neste ano de 2021, realizou a coordenação artística do Fórum Viola da Gamba em Foco a convite da Unespar e Capela da Glória (Curitiba). Kristina Augustin é responsável pela coluna Memórias na Revista Conversa das Antigas.

A Nova “Música Antiga”

Dez conselhos sobre pesquisas em fontes históricas



Pesquisar é uma atividade fascinante e necessária. De certa forma, fazemos isso todos os dias quando buscamos uma informação na internet. No entanto, a pesquisa voltada para a prática da “música antiga” vai além dessa busca rápida, de aplicação imediata, à qual estamos habituados. Adentramos numa época distante da nossa, lidamos com conteúdo pensado para o público daquela época, não dispomos de instrumentos e gravações originais que sirvam de referência. Ou seja, quase tudo que encontramos carece de argumentação, contextualização e criatividade para virar informação factível e aproveitável.

Pensando nisso e na minha própria experiência, apresento aqui dez conselhos para quem quiser compreender e aprimorar o processo de pesquisa em fontes históricas. Não se trata aqui de um passo-a-passo de como fazer pesquisa. Os conselhos são o resultado de reflexões sobre o *processo* e a *prática* da pesquisa que desenvolvi ao longo do tempo. Quero compartilhar aqui na esperança de que sejam úteis tanto para o iniciante quanto para quem já se aventurou pelo mundo da investigação.

1 Ninguém sabe tudo

Ao adentrarmos no mundo encantado da pesquisa em fontes históricas, é natural que a gente sinta um misto de alegria, entusiasmo, surpresa, excitação... e desespero, desanimação, pressão, frustração. Isso porque, se por um lado descobrimos um universo incrível de possibilidades de estudo e pesquisa para nossa prática instrumental e vocal, por outro vamos nos dando conta de que nunca conseguiremos esgotar a pesquisa.

Sempre vai ter um monte de assuntos que não dominamos, além de que há muitas barreiras a serem superadas para uma pesquisa adequada, como conhecer outras línguas, ser capaz de interpretar textos complexos, etc.

Saiba que você não está sozinho(a). Ninguém, nenhum ser humano na face da Terra, consegue dar conta de estudar tudo. Assim, escolhemos o que vamos pesquisar de acordo com nossas necessidades, e nos aprofundamos naqueles assuntos que mais despertam nosso interesse. Os *trocentos* outros assuntos a gente deixa de lado, faz pesquisas pontuais quando necessário, recorre a outros especialistas e pesquisadores.

Você não é obrigado a saber tudo, mas

procure saber bem daquilo que mais gosta.

2 Tudo bem começar pela fonte secundária

Grosso modo, chamamos de fontes primárias aquelas que trazem informações de origem, ou seja, aquelas cujo conteúdo constitui o objeto de estudo. As fontes secundárias são as que apresentam discussões e reflexões sobre fontes primárias; a priori, elas não trazem informações “de origem”.

Na pesquisa em fontes históricas, costumamos chamar de fontes primárias aquelas que foram produzidas originalmente nos períodos que estamos pesquisando, pelos autores de nosso interesse ou por autores próximos a eles. São os tratados, livros, manuais, repertórios, todos em suas versões originais, sem traduções ou comentários- os famosos *fac-similes* que achamos no IMSLP. As fontes secundárias são os textos produzidos por pesquisadores que tiveram acesso às fontes primárias, trazendo informações sobre o conteúdo original (integral ou parcial), que podem ser traduções (comentadas ou não), interpretações, análises, exemplos.

Por muito tempo ouvi que apenas a pesquisa em fontes primárias era válida, sobretudo se o desejo era se alinhar ao movimento conhecido como da “interpretação historicamente orientada”. Era preciso buscar as informações diretamente nos tratados, sem intermediários. Foi necessário passar por muita pesquisa e prática para constatar que não é bem assim – ou melhor, não é mais assim!

Realmente, não há emoção maior que abrir um livro que foi escrito há 300 anos, ainda que virtualmente, e se deparar com a escrita original do autor. Porém, nem sempre (aliás, quase nunca) compreendemos com facilidade o conteúdo de uma fonte primária. Quanto mais antiga ela é, mais distantes as chances de

compreensão. São tantas etapas até chegarmos na informação que buscamos: decifrar a escrita, traduzir o texto para nossa língua, interpretar o significado do conteúdo, aplicar as orientações na prática...as chances de nos perdemos em uma das etapas não são poucas.

Dito isso, eu advogo pela pesquisa em fontes secundárias, pelo menos em um primeiro momento. Em uma boa fonte secundária, espera-se que o(a) autor(a) pesquise a fundo não apenas a fonte primária, como várias outras fontes complementares, “ traduza ” aquele conteúdo para algo que nos seja compreensível, contextualize e qualifique a informação, dê exemplos de uso na prática, indique outros trabalhos. Resumindo, a fonte secundária deixa a informação acessível. A partir dela, você pode buscar outras fontes secundárias ou a própria fonte primária; mas, nesse caso, vai aproveitá-la muito mais pois terá feito um estudo prévio. É possível que se interesse por outros objetos de estudo que podem até ser outras fontes primárias, e assim sua prática de pesquisa vai se aprimorando, bem como seu caminho na vida acadêmica, se for esse seu desejo!

3 Registre sua pesquisa

Você já parou para pensar quantas vezes precisou estudar de novo algo que já tinha estudado antes? Quantas vezes se esqueceu em que site está aquela informação importante que costuma buscar? Já teve altas reflexões a partir de um texto, botou nos stories da sua rede social e nunca mais falou sobre aquilo?

A prática da pesquisa em nossos tempos se insere em um fenômeno que já foi chamado de “cultura do efêmero”: as informações são pesquisadas para uso e aplicação imediata e logo são descartadas. Isso acontece porque uma gigantesca quantidade de dados fica armazenada na rede e está sempre ao nosso alcance. É um privilégio do qual desfrutamos

pela primeira vez na história, e que talvez as gerações mais jovens não tenham a dimensão do que significa.

O acesso ao conhecimento é uma conquista extraordinária; nem dá mais para imaginar fazer pesquisa sem acesso à quantidade de artigos, fontes, sites e catálogos que temos hoje. Mas essa revolução digital trouxe também uma consequência negativa: o fato de poder contar com a informação sempre que necessário mudou nosso hábito de registrar aquilo que estudamos.

Em um passado não muito distante, quem se interessava em fazer pesquisa precisava ir a bibliotecas ou adquirir material (muitas vezes sem conhecê-lo de antemão ou ter certeza de que seria útil); uma vez na biblioteca, era preciso fazer anotações a partir da consulta aos livros, afinal não havia garantia de que teríamos acesso àquelas informações novamente. O mesmo ocorria ao tomar emprestado um livro de um amigo, por exemplo. A prática da leitura se conectava à prática da escrita, do registro de dados e ideias; conseqüentemente, da reflexão sobre eles.

O registro é um hábito que não deve ser descartado. Escrever um comentário, indicar correspondências entre frases, ideias, conceitos; rabiscar, fazer uso de setas, círculos, realces coloridos; anotar um *insight*, marcar algo para verificar depois, tomar nota de determinada referência. A pesquisa se torna mais produtiva quando deixamos o pensamento fluir a partir da leitura e registramos nossas impressões no papel.

Não deixe de registrar sua pesquisa, por menor que ela seja. Pode ser no próprio computador, mas experimente usar um caderno, uma caderneta cheia de estilo, um bloco colorido, algo que lhe inspire. Escrever com caneta, à moda antiga, ajuda a fixar a informação. Escreva comentários nos textos que você lê. Use cores diferentes para cada categoria de informação. Preste atenção para

guardar tudo organizado em um local que consiga achar depois.

O ato de registrar nos convida a comentar, ajuda a organizar as ideias, não nos deixa esquecer da página e da referência bibliográfica. Mais importante: o registro nos mostra a reflexão que fazemos sobre a informação *no exato momento* da pesquisa. É tipo um museu do nosso pensamento, que a gente pode visitar de tempos em tempos. Que tal investir nessa linha do tempo das suas ideias?

4 Quanto mais gente pesquisar, melhor

No Brasil, observo que os temas de pesquisa são meio que vinculados às pessoas que produzem sobre eles. Como ainda são poucos pesquisadores para os muitos assuntos de interesse da área de “música antiga, sobretudo em nível de pós-graduação, acabamos por associar o tema à pessoa (me refiro aqui a pesquisadores e pesquisadoras).

Pensando no desenvolvimento de uma bibliografia consistente e diversificada para nossa área, é natural e até desejável que cada pesquisador escolha um assunto diferente para se dedicar. Por outro lado, percebo que essa situação provoca um efeito colateral, que é a tendência a um comportamento exclusivista por parte de quem pesquisa. Como se o domínio sobre um determinado tema desse ao pesquisador a exclusividade de falar sobre ele. E daí outras pessoas que se interessam pelo mesmo assunto se sentem um tanto constrangidas em desenvolver novas pesquisas.

Penso num outro motivo que, de certa forma, justifica esse comportamento. Refiro-me às condições ingratas que o pesquisador brasileiro enfrenta. Vejamos: frequentemente é preciso tirar dinheiro do próprio bolso para adquirir livros e artigos não disponíveis em

bibliotecas públicas; as traduções dos textos são um trabalho à parte, sendo às vezes necessário encomendá-las a um outro profissional; as fontes primárias são difíceis de interpretar e compreender; os programas de bolsas de estudos são instáveis, sujeitos à boa vontade do governo da vez (isso quando há bolsa...), às vezes com a contrapartida da dedicação integral de quem a recebe.

Todas essas situações são desgastantes, trabalhosas, dispendiosas. Então, quando o pesquisador consegue finalmente produzir seu texto acadêmico e oferecer uma contribuição importante para a área, é até natural que ele espere ser considerado “o” especialista naquele assunto, e que qualquer nova pesquisa que envolva o assunto “dele” deva obrigatoriamente citá-lo como referência, a ponto do assunto virar uma espécie de propriedade do pesquisador.

Bem, para que a pesquisa na área da música antiga continue evoluindo no Brasil, é preciso ter atenção para que os pesquisadores não perpetuem essa atitude. Por maior que tenha sido o empenho e comprometimento para produzir o texto, é sempre bom ter em mente que a exclusividade sobre um tema de pesquisa é sobretudo um favorecimento pessoal.

Levando em conta que a quase totalidade das pesquisas são financiadas por instituições públicas (universidades, agências de fomento), devemos todos zelar para que as produções sirvam à comunidade mais do que aos pesquisadores. Nesse sentido, a comunidade é privilegiada quando há mais de uma referência sobre assuntos de interesse. A pesquisa se enriquece com novas contribuições, novos debates, novas ideias, e o trabalho do pesquisador é justamente filtrar tudo, tirar suas próprias conclusões. A todo momento surgem outras fontes e é necessário reavaliar as conclusões de uma pesquisa anterior.

Então, se você tem interesse em um tema

que já foi pesquisado por um colega da área, não se intimide. Repito: quanto mais gente pesquisar sobre um assunto, melhor. Observe, porém, o próximo item:

5 Valorize quem pesquisou antes de você

Se por um lado devemos estimular novas pesquisas, por outro é preciso dar crédito a quem produziu antes. Não me refiro aqui à prática de referenciar citações de terceiros em seu texto acadêmico- afinal o ato de não referenciar autores de textos transcritos configura falta de ética e plágio. Falo sobre *conhecer de verdade* a produção dos colegas, mais precisamente dos colegas brasileiros, de gerações passadas ou atuais, e estudá-la com o mesmo afincamento com que estudamos fontes primárias ou fontes secundárias de autores estrangeiros consagrados.

Ao investigar um assunto que tenha alguma afinidade com outro já estudado por um colega, é pertinente e louvável aproveitar a produção realizada anteriormente. Nas últimas décadas a pesquisa no Brasil se desenvolveu muito na área da “música antiga, principalmente nos programas de pós-graduação que têm orientadores especialistas. A maioria das dissertações e teses produzidas após a virada do século oferecem conteúdo original, consistente e bem fundamentado.

Particularmente, gosto de citar os trabalhos dos colegas mesmo quando meu assunto não faz referência direta a eles. Indico em nota de rodapé algo como: “para saber mais sobre tal assunto, consulte x”. Assim, quem estiver lendo meu texto vai ficar sabendo que há uma produção em português sobre aquele assunto que pode lhe ser útil.

Um outro aspecto da importância de se conhecer a produção realizada anteriormente é evitar o risco de chegar a uma mesma conclusão que alguém apresentou muito antes

de você. É algo diferente do que aponte no item anterior. Lá eu me referia a pesquisar o mesmo assunto do colega tendo ciência da produção dele, na intenção de ampliar o conhecimento sobre o tema; aqui, quero advertir para o possível constrangimento de se ignorar conclusões expostas anteriormente por um colega e apresentar as mesmas conclusões como se você fosse o primeiro pesquisador a revelá-las.

Agora veja: indicar ou utilizar um texto produzido por um colega não significa concordar 100% com ele. Aliás, se você discordar de alguns pontos e achar que é importante contestar as informações, faça-o com boa argumentação, demonstrando embasamento e respeito; dê sua contribuição para que o ciclo da pesquisa se estabeleça. Considere que, na posição de autor (ou autora), você certamente se sentirá grato e orgulhoso quando souber que outro pesquisador fez uso de seu texto, mesmo que para contrapor uma outra ideia.

Dito isso, faço aqui um apelo para que os responsáveis por elaborar a bibliografia básica dos cursos relacionados à área da “Música Antiga de escolas e universidades incluam a crescente produção nacional. Devemos assumir a valorização e circulação da pesquisa brasileira como um compromisso de todos nós!

6 Estudar uma vez não significa saber sempre

Como se sabe, conhecimento é algo dinâmico, que se enriquece com novas descobertas, novas fontes e com nossa própria experiência prática. Quando estudamos a fundo uma fonte, não significa necessariamente que detemos conhecimento absoluto sobre ela.

Isso é particularmente verdade na pesquisa em fontes históricas. Os tratados, manuais e textos de referência estão muito distantes de

nós no tempo e no espaço. É muito diferente estudar a música praticada em nosso tempo, tendo acesso a todo tipo de informação sobre ela, e estudar a música praticada há 300 anos por pessoas que não estão mais aqui (nem mesmo seus descendentes). A percepção que temos sobre um texto “de época” pode ser muito acertada, e sem dúvida realizar uma boa pesquisa aumenta as chances de decifrá-lo com sucesso. No entanto, a qualquer momento pode surgir uma fonte com novas informações, ou com reflexões não realizadas antes. E mais: conforme ficamos mais velhos, vamos modificando nossa percepção dos fatos; de repente observamos um detalhe que tinha “passado batido” antes, e que pode fazer diferença na compreensão do conteúdo.

Então a dica é: procure, de tempos em tempos, retomar o estudo de fontes já estudadas. Busque novas referências, novos estudos, leia seus textos e escritos anteriores, reflita sobre eles. Rever certezas é um exercício saudável e essencial ao bom pesquisador.

7 As informações das fontes têm que ser relativizadas

Imagine se o único tratado do século XVIII que tivesse sobrevivido aos nossos tempos fosse o *Principes de la flûte...* de Jacques-Martin Hotteterre. Imagine se nós tomássemos todas as articulações propostas no tratado, todas as ornamentações descritas, e aplicássemos indiscriminadamente a todo o repertório de autores contemporâneos, independentemente de sua nacionalidade. Como soaria um concerto de Vivaldi? E uma sonata de Bach?

As informações presentes em Hotteterre caem como uma luva na música francesa do século XVIII, mas não funcionam tão bem em outros repertórios. Felizmente outras fontes

do período estão disponíveis para consulta, logo podemos comparar as informações, testar, ouvir, estudar, até ser possível criar referências que nos pareçam convincentes. Hotteterre era uma autoridade em sua época, sem dúvida alguma uma fonte segura de pesquisa. Ainda assim, suas instruções foram formuladas tendo como base a música de uma região específica, composta para funções específicas, tocada por músicos específicos, que se utilizavam de instrumentos específicos. Não dá para generalizar.

Quem pesquisa tem que tomar muito cuidado para não considerar as informações de uma determinada fonte como verdades absolutas para toda a música produzida naquele período. É preciso considerar a nacionalidade do autor (ou mesmo sua *regionalidade*), o local onde trabalhava (igreja? corte?), quem o patrocinava (para quem ele escrevia?), os instrumentos de que dispunha e, se possível, as circunstâncias que o levaram a escrever. Considere que o autor de uma fonte primária tem propósitos que podem ser entendidos como estratégia retórica: ao depreciar alguém ou uma determinada prática, ele pode estar querendo validar e afirmar a superioridade das suas próprias preferências.

Também é importante verificar se a informação encontrada/buscada na fonte é recorrente em outras do mesmo período, pois isso é um indício de que ela representa uma prática consolidada. Se não for, e ainda assim a informação parecer consistente, a pesquisa será mais trabalhosa, pois vai ser necessário recorrer a outros recursos para reforçar a argumentação em favor dela (veja o último conselho).

É preciso estar atento ao que as fontes dizem, mas sempre manter cautela para relativizar as informações. Além disso:

8 Não deixe seu desejo

falar mais alto que as evidências

Conto aqui uma historinha: quando ingressei como docente na UFRJ, soube que uma flauta doce baixo, aparentemente original do século XVIII, integrava o acervo do Museu Delgado de Carvalho, vinculado à Escola de Música da universidade. A flauta era alvo de duas histórias curiosas: 1) Seria uma flauta doce original do construtor alemão Johann Christoph Denner (1655-1707); 2) Teria pertencido a D. Pedro I, já que este tocava clarineta e fagote e chegou a compor algumas obras. As histórias tinham algum fundamento pois, de fato, a flauta é muito parecida com os instrumentos Denner (há várias flautas doces baixo deste construtor em museus europeus) e a Biblioteca da Escola de Música da UFRJ abriga parte do acervo do antigo Imperial Conservatório de Música, a instituição que deu origem à EM. Assim, elaborei meu projeto de tese com foco neste instrumento, pretendendo encontrar evidências que comprovassem as hipóteses acima descritas, além de uma possível prática com flauta doce no Brasil ainda no século XIX.

Pouco depois de ingressar no Doutorado, uma funcionária da Biblioteca da EM encontrou uma anotação manuscrita em um dos catálogos do museu de instrumentos, indicando que a flauta doce baixo havia sido doada por Leopoldo Miguez em 1896, quando o compositor exercia o cargo de diretor da escola. Lá se foi a hipótese de que a flauta pertencia a D. Pedro I. Após uma análise caprichada do instrumento, constatei que não havia nenhuma marca de construtor, e que portanto seria imprudente afirmar que se tratava de uma original Denner. A partir desses fatos foi possível levantar outras informações e formular novas hipóteses, mas o tema da minha tese teve que ser totalmente reformulado. A flauta doce de Leopoldo Miguez virou um capítulo da tese, que trata da história do instrumento no Brasil.

Eu desejava muito confirmar a existência de uma flauta doce Denner no Brasil, e seria o máximo comprovar que D. Pedro I a usava em saraus familiares, quem sabe tocando música renascentista e barroca? Mas as evidências eram outras, e contra elas não havia argumentos que se sustentassem. Ainda que eu tivesse consciência de que as histórias sobre a flauta doce da EM eram apenas histórias, aprendi que é necessário tomar cuidado para não deixar o desejo de provar uma hipótese falar mais alto que as evidências de que ela não se fundamenta. E pode ser ainda pior: às vezes queremos tanto comprovar um fato que deturpamos as fontes em favor da nossa argumentação.

Em se tratando de pesquisa em fontes históricas, afirmar algo com veemência pode ser perigoso. Sempre é melhor usar termos como “as evidências apontam para...” ou “os fatos levantados nos permitem supor...”. Para quem está começando seu caminho na pesquisa, eu diria para ter cautela, não alimentar grandes expectativas de que será possível comprovar algo surpreendente em sua pesquisa, mas diria também para não desanimar. Grandes achados musicológicos partiram de suposições intuitivas, ou mesmo improváveis, dos pesquisadores responsáveis.

E, falando em improbabilidade:

9 Busque fontes improváveis

Não seria maravilhoso se as fontes que pesquisamos tivessem sempre informações claras, precisas e abundantes sobre os assuntos de nosso interesse? Imagine só:

- *Como ler aquela notação toda quadrada?*

- Ah, veja o passo a passo no livro x.

- *Como eram as flautas doces usada naquele dança francesa?*

- Basta consultar o tratado y.

- *Qual repertório era tocado naquele lugar?*

- Tá tudo ali na coletânea z!

Infelizmente, quase sempre as informações de que precisamos estão fragmentadas em diversas fontes, às vezes com instruções contraditórias, às vezes com lacunas de dados. Quanto mais para trás na história, mais difícil encontrar fontes que contemplem todos os aspectos que queremos estudar. E aí é preciso combinar várias fontes que tratam da música naquele período.

Há casos, no entanto, em que nem as fontes específicas são suficientes para entender e reconstruir a música de uma sociedade, ou uma região. Nesses casos, a saída pode ser a pesquisa em fontes não convencionais, ou seja, fontes que não são dedicadas a aspectos teóricos e práticos da música, mas que tangenciam a área.

É bastante comum, por exemplo, consultar livros de caixa pertencentes a cortes e igrejas discriminando pagamentos a músicos por serviços prestados. Estes livros ajudam a desvendar a formação musical utilizada naquele contexto, pois registram os pagamentos separados a cada instrumentista e/ou cantor. Gravuras, pinturas, imagens em geral são fontes preciosas de pesquisa musical, ainda que se leve em conta a liberdade criativa do artista, que pode registrar músicos e instrumentos com alguma imprecisão. Outras fontes incluem registros alfandegários, relatos de viajantes, relatórios oficiais, inventários, cartas.

Na prática, qualquer fonte histórica ajuda na pesquisa, mesmo que não mencione a música. É por meio delas que conhecemos a cultura, os costumes e hábitos de uma sociedade, criando assim uma imagem na cabeça que nos ajuda a entender de que forma a música se fez ali presente. Assim, mantenha

a mente aberta para conhecer outros aspectos da vida do homem medieval, renascentista e barroco. A percepção que temos da música na sociedade só tem a enriquecer com esse conhecimento.

10 A teoria vem da prática

Sabe aquela história sobre o que surgiu antes, o ovo ou a galinha? Então, o que será que veio antes, o manual de como fazer ornamentações ou o músico que criava ornamentações?

Esquecer que a teoria vem da prática é um dos maiores perigos de quem pesquisa. As informações sobre como tocar que estão presentes nas fontes não surgiram da cabeça de seus autores. Aliás, é comum encontrar menções a músicos que eles consideram modelos de perfeição, ou críticas àqueles que cometem erros terríveis ao tocar. Os autores escrevem a partir do que ouvem, com o filtro de suas escolhas e preferências.

A pesquisa na área de performance é bastante recente no Brasil, pelo menos no âmbito das universidades. É claro que quem se identifica com o movimento da interpretação historicamente orientada sempre levantou a bandeira de que é preciso beber nas fontes, conhecer os tratados, para então experimentar na prática. Mas como *área de conhecimento*, como *linha de pesquisa* nas universidades, a produção de trabalhos sobre interpretação é relativamente nova. E isso talvez explique uma perigosa tendência à teorização excessiva da prática em teses e dissertações.

É verdade que alguns assuntos são essencialmente teóricos, especulativos, abstratos. Por exemplo, ninguém conseguiu ouvir a música produzida pelo movimento dos astros celestes, que enseja a teoria da “harmonia das esferas”. As pesquisas sobre assuntos desta natureza ajudam a

compreender o pensamento que embasa princípios teóricos da música medieval, renascentista e barroca. São pesquisas importantes e necessárias, vinculadas principalmente às áreas de musicologia histórica e filosofia.

Entretanto, quando tratamos de assuntos que estão diretamente relacionados à *interpretação* da música, não pode haver erro maior do que separar teoria e prática. De nada adianta estudar todas as articulações presentes em Dalla Casa e nunca experimentá-las na flauta. Não adianta ler em Quantz como tocar o adágio e efetivamente não tocar o adágio como sugere o autor. Quando se encontra a definição de um *flattement* em Hotteterre é preciso testar esse recurso na flauta.

Mas e se, após testar na prática, o resultado não lhe parecer satisfatório? Bem, se você realmente pretender se basear nas fontes históricas, será preciso fazer algumas perguntas:

- Seu instrumento é adequado para tocar a música?
- Você tem maturidade técnica suficiente para reproduzir a ideia proposta?
- O objeto de sua investigação aparece em outras fontes do período?
- A proposta exige uma habilidade técnica absurdamente diferente da convencional?

Dependendo da resposta, considere se vale a pena insistir nas instruções do tratado ou se é o caso de abandoná-las. Por mais correta e dedicada que tenha sido a pesquisa, se na prática as informações retiradas de uma fonte histórica resultarem em uma interpretação sem graça, esquisita, difícil de realizar, opte por fazer o que lhe convença mais, técnica e musicalmente.

Refletir sobre a prática é parte importante do ofício do intérprete. No caso da prática da “música antiga”, ter propósitos e argumentos claros para guiar as escolhas da interpretação, baseados em pesquisa nas fontes históricas, faz toda a diferença. Mas não se esqueça que somos músicos do século XXI fazendo música do passado. Vivemos em um mundo totalmente diferente, somos pessoas com outros objetivos e demandas, assim como nosso público.

No final das contas, o que importa é acreditar no que se faz, adotar escolhas interpretativas que façam sentido para você. Então, toque antes, durante e depois da sua pesquisa, e deixe que seus ouvidos e sua sensibilidade, aliados ao seu conhecimento, lhe digam como a música deve ser interpretada.



Professora Adjunta de Flauta Doce da Escola de Música da UFRJ,

Patricia Michelini é doutora em Música pela ECA-USP, onde desenvolveu tese sobre a história da flauta doce no Brasil. É criadora e integrante de grupos que tem como foco o repertório para flauta doce de diversos períodos históricos, como o Duo Flustres e os conjuntos Barroco Affettuoso e Galanteria.

Integra a Orquestra Barroca da Unirio (OBU) desde 2014, celebrando uma parceria de muitas realizações com sua diretora, Laura Rónai.

Como pesquisadora, participa regularmente de eventos científicos e artísticos relevantes para as áreas de Flauta Doce e Música Antiga. Com mais de trinta anos de docência, destaca-se como uma referência para o ensino de flauta doce e para a promoção de ações e projetos que valorizam a pesquisa, a pedagogia e a história relacionada ao seu instrumento. Na Escola de Música da UFRJ desde 2011, é docente do curso de Licenciatura e do Programa de Mestrado Profissional em Música (PROMUS), responsável pelo projeto de extensão Flauta doce em Sistema (2020-21) e pela curadoria do Festival de Música Antiga (2011-2015) e do Seminário de Flauta Doce (2015 e 2018).



Colaboradores



Sobre a cantata BWV 60

Tantas coisas na vida são difíceis de lidar. Brigas, distanciamentos de pessoas queridas, perdas de todos os tipos. O cansaço que a vida cotidiana nos impõe. Acidentes, fatalidades. Nada, no entanto, nos parece tão difícil de aceitar quanto a contradição da vida: a morte, nas várias formas em que ela se apresenta. Ouvir Bach, para mim, aproxima esses dois extremos de uma maneira como só ele é capaz. Sinto-me estranhamente perto da morte e ao mesmo tempo, por vê-la tão crua, tão perfurante, sinto-me absolutamente consciente do quanto ainda estou viva. Nenhum outro artista em qualquer campo me causa tal sensação. Difícil, até, descrevê-la. Tomo a liberdade de citar aqui um belíssimo poema de José Paulo Paes:

“Até o dia em que tive de ajudar
a descer-lhe o caixão à sepultura.
Aí então eu o soube mais que ausência.
Senti com minhas próprias mãos o peso
do seu corpo, que era o peso/imenso do
mundo.

Então o conheci. E conheci-me.

Ergo os olhos para ele na parede.
Sei agora, pai,
o que é estar vivo.”

Neste poema, José Paulo Paes fala sobre a morte de seu pai. Eu tenho meu pai vivo, e talvez por isso precise tanto da música de Bach. A cantata que ouvimos, a BWV 60, faz por mim o mesmo que o peso do corpo morto de seu pai fez pelo poeta paulista. Faz com que eu sinta a relação entre estar vivo e estar morto. Faz com que eu me perca e depois me leva de volta.

Talvez a cantata tenha um lado sombrio. Talvez o coro final seja uma maneira de dizer que mesmo quando a esperança vence, o medo nunca morre. Talvez Bach sentisse, ele próprio, um medo terrível da morte. Quem sabe se a última fala da esperança¹ não é resumo perfeito da mensagem que o compositor queria passar: de que a vida é só uma espera pela paz que é morrer? Todas essas hipóteses fazem sentido, com certeza. Não posso oferecer argumentos nem para defendê-las nem para atacá-las, pois Bach me despe da razão. Posso tentar, isso sim, falar do que sinto. Sinto que a única maneira de aceitar e compreender a morte é pensá-la como aquilo que justifica a existência. A própria consciência de que estamos vivos só parece ser possível por essa polaridade entre a vida e a morte. É a consequência de sermos racionais e

¹ “De agora em diante sou abençoado: Retorna, assim, ó esperança! Que meu corpo adormeça sem medo/ Minha alma pode antever tal alegria”.

de tomarmos o mundo com essa dualidade que nos persegue: o que mais nos amedronta é também aquilo que nos impulsiona.

Ao contrário da ária *Erbarme dich*, da Paixão segundo São Mateus, na qual, como bem observa² Jonathan Miller no documentário da BBC, *Great Composers*, Bach parece estar nos lembrando do sofrimento inerente a toda vida humana, na cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort*³ há elementos que parecem apontar para o oposto. Se seguirmos a ideia de que a morte é a oposição da vida, a alegria, da mesma forma, é a oposição, aqui, do sofrimento. A genialidade do compositor reside justamente nessa estranha associação, a meu ver. O efeito de unir os conceitos de vida com sofrimento num caso, e alegria com morte no outro, resulta em uma música muito mais esmagadora, em ambos os casos. O medo da morte se verte, sim, em antecipação pela mesma, mas para que isso seja possível, para que aceitemos a alegria que é adormecer, como diz o texto da cantata, devemos acolher a morte por completo. Ater-se à vida é ater-se à dor. Como ouvinte, sinto-me deixada de fora desse amparo dado ao medo pela conformação com a morte. Nós, que ficamos, ainda amedrontados pela perspectiva do sono eterno, parecemos ser deixados assolados, sem alegria, vendo partir com os mortos a voz da esperança, fadados a seguir agonizando em sofrimento até que a redenção do fim chegue a nós também, como chega a todos.

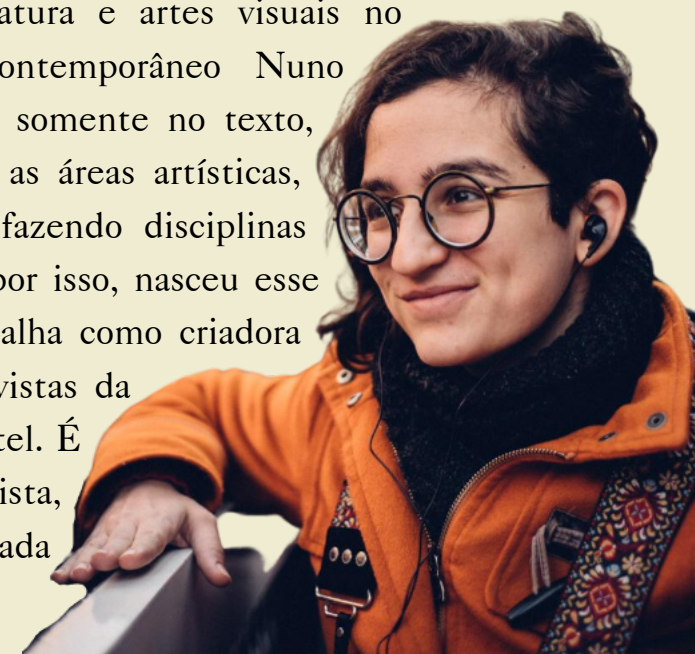
Talvez seja daí a sensação que fica, para alguns, de que o medo, a despeito do silêncio no qual se encontra ao fim da cantata, venceu.

² “It never fails as a piece of drama. It’s something that is permanently there: the fact that we are here to suffer and that our profession in this world is to die.” Traduzido por mim “Nunca falha como história dramática. É algo que está permanentemente ali: o fato que estamos aqui para sofrer e a nossa profissão nesse mundo é morrer”.

³ Ó eternidade, palavra trovejante.

É que nós temos o hábito de associar esse sentimento a algo ruim, e é difícil pensar em pior sensação do que o abandono de permanecer vivo, depois de descobrir que a alegria está em morrer e que ao morrer, toda dor, enfim, passará. Da mesma forma, *Erbarme dich*, apesar de se estar, a priori, falando do sentimento de traição, a meu ver, é também sobre esse mesmo sentimento. O abandono de ter traído e do arrependimento verdadeiro. Se não nos for concedido o perdão a traição se volta contra nós e, por nossa culpa, estaremos sozinhos, fadados, também, a esperar pelo fim. Acho que é esse aspecto da crueza e intensidade do sentimento que torna essas peças de Bach tão fortes. Bach fazia mais do que escrever peças religiosas, quando escolhia um assunto assim. Bach falava dos sentimentos dos homens e suas relações e estas mudaram pouco, ou quase nada. Continuamos amedrontados frente à morte. Continuamos nos sentindo sozinhos e abandonados por Deus. Continuamos temerosos de admitir nossas responsabilidades e ansiosos pelo perdão, achando que isso nos evitará a solidão. O mundo de hoje, tão mudado, com programas de computador com os quais nosso compositor barroco não sonharia, com partituras já pautadas e – sou otimista – com pessoas capazes de reconhecer o valor de música tão bela, na verdade, quando falamos do pavor do homem diante da morte, permanece o mesmo através dos séculos.

Manoela Rónai se formou em Letras pela UNIRIO. Seu trabalho de conclusão de curso, “Cartografia da repetição – Procedimentos, formas frágeis e corpo ausente em Nuno Ramos”, foi sobre as misturas entre literatura e artes visuais no trabalho do artista contemporâneo Nuno Ramos. Interessada não somente no texto, mas também em todas as áreas artísticas, Manoela se aventurou fazendo disciplinas optativas na música e, por isso, nasceu esse artigo. Atualmente, trabalha como criadora de conteúdo para as revistas da Ediouro da linha Coquetel. É mãe de dois, feminista, judia, caseira e apaixonada por tudo relativo à casa.



Palavras, lágrimas e Bach



Algumas palavras sobre as lágrimas em Bach

Existe um fenômeno que me impressiona muito. O choro. Mais especificamente, o choro de emoção ao ouvir uma música. Mais especificamente ainda, o choro de emoção ao ouvir hoje, uma grande obra de Bach. Esse assunto soa completamente clichê, e talvez seja, mas é um clichê que funciona. Choramos ouvindo Bach, isso me admira. É sobre isso que tento escrever.

É evidente que uma das residências do nó emocional das grandes obras de Bach é a relação entre o que está sendo dito (as palavras) e o que está sendo cantado (o som). Talvez a primeira etapa do estudo de alguma música coral barroca seja essa, reconhecer que aqui, a distinção entre texto e som é menor do que estamos acostumados a pensar, um existe para o outro. Relacionadas às palavras, estão as questões semânticas. As obras em que penso

quando escrevo (as Paixões, as Cantatas, a *Missa em si menor*) são completamente religiosas e absolutamente luteranas. Composta há mais de 300 anos, para uma plateia saxã falante de alemão antigo, a *Paixão Segundo São João* consegue fazer com que eu, ateu, nascido quase 300 anos depois, que não entendo uma vírgula de alemão, me segure na cadeira – quando não é segurar o meu choro –, com os três primeiros “*Herr*” do coro inicial. Isso eu acho incrível. Quando não se fala alemão, e nem se é luterano, poderia se supor que a relação da língua se perderia, e talvez se perca um pouco; mas a questão é que mesmo sem entender uma palavra, e sem ter fé na paixão de Cristo, algo me toca.

Me parece que, desde crianças, somos ensinados que o conflito contra a natureza é uma questão das ciências. Algo como um conhecimento científico que tenta, com suas

inovações e tecnologias, “dominar” ou “reproduzir” o conhecimento natural. Acontece que, tanto quanto nas ciências, o conflito contra a natureza é parte central da arte europeia (e, como fomos colonizados e estruturados como nação sobre os alicerces dessa, me refiro a ela como “nossa” arte). Para mim, de certa forma, a nossa arte existe exclusivamente como contraponto à natureza. E a oposição entre Arte X Natureza foi o que regeu o desenvolvimento dessa arte por muito tempo. Não me estendo aqui, não tenho o calibre acadêmico, com referências, artigos, livros e tempo de vida para debater sobre o conflito entre Arte e Natureza. Mas, tendo esse conceito em mente, volto às músicas barrocas.

Ouvir uma dessas grandes obras de Bach significa ouvir muitas outras coisas além da própria música. Ouvimos os instrumentos, cada um construído por alguém que pegou um pedaço de madeira (a natureza), quebrou, cortou, encaixou, moldou, pegou um animal (a natureza), arrancou as tripas, secou, fez cordas, encaixou, moldou e deu para alguém tocar, isso tudo muitas vezes por muitos alguém até chegar no desenvolvimento dos instrumentos que vemos ali. Ouvimos a voz dos cantores, que é literalmente o ar saindo do corpo de alguém, cantando um texto escrito por outro alguém, lido e aprovado por mais um alguém. Ouvimos um outro alguém que teve como ambição – e trabalho remunerado –, escrever em um papel uma notação estranha, que quando lida por alguém alfabetizados com ela, se transforma em som. Parece que o conflito entre o humano e o natural está aqui de todas as formas possíveis. E me parece também que em Bach, o homem chega perto, bem perto da beleza sublime do natural e se orgulha inteiramente disso.

As grandes obras de Bach, principalmente as aberturas delas, me trazem esse sentimento. Me fazem imaginar o orgulho que o “homem barroco” tinha ao ver 40 pessoas unidas ali para fazer com que quem estivesse

ouvindo se debulhasse em lágrimas por meio do som e da palavra. Imagino o orgulho do “homem barroco” ao ouvi-las, pensando “Conseguimos. Chegamos quase lá. Isso é tão humano que parece natural... Daqui a 300 anos, se minha cultura se perpetuar, tenho certeza de que a mensagem continuará aqui...”. E continuou. De certa forma, as lágrimas que choramos hoje ao ouvir Bach, são as lágrimas de 300 anos atrás, e as lágrimas choradas 300 anos atrás foram choradas infinitas vezes durante esses 300 anos. E as enormes obras barrocas, revestidas de orgulho por sua absurda afetividade e sentimento, continuam enormes mesmo sem entendermos com certeza o que dizem as suas letras.



Um cantor alemão, um rato romano e as malditas roupas

Assim como o rato, que rói a roupa do rei, Philipp Mathmann e o resto do grupo presente no vídeo, roem a roupa da música de concerto. Desde a primeira vez que vi o vídeo, juntei as duas atitudes – do rato romano e de Philipp – dentro do baú de atitudes iconoclastas da minha cabeça (cabe aqui um pequeno parêntese, Philipp Mathmann, apesar de não estar sozinho no vídeo, é o único que tem o nome no título,

portanto, quando me refiro a ele, muitas vezes estarei dizendo coisas a respeito de toda a formação, como uma metonímia). Dito isso, acho sensacional o primeiro contato infantil com a iconoclastia ser por meio de um rato roendo a roupa do rei de Roma, atitude revolucionária e roedora (mais dois Rs para o trava língua). Fibra por fibra, a roupa do rei foi parar na pança de um rato sujo, hehe.

Enfim, sem mais transbordar minha admiração por trava-línguas, continuo. A segunda coisa que me veio à cabeça, depois do rato, foi o quão diferente, usar roupas-fetiche, como estão usando nesse vídeo, é, de usar roupas ditas de época. Claro, o objetivo das roupas de látex, gravatas sem camisa etc., é chocar o espectador que espera as clássicas calças, camisas e sapatos pretos. Entretanto, o uso das roupas de época tem também o objetivo de chocar o mesmo espectador à espera do típico concerto fúnebre. Para mim, a diferença reside na forma de se tratar o ícone “roupa de concerto”. Enquanto Philipp vai de encontro e, quase que literalmente, rói as camisas, calças e sapatos pretos, os grupos que fazem uso das roupas antigas elevam esse ícone ao repertório que estão tocando. Em ambos os casos, a roupa de concerto, que quando preta é escolhida assim para não ser notada, é catapultada para a frente de tudo e cai no colo, ou melhor, no olho do ouvinte. Além disso, não se pode deixar de lado o conflito geracional que o uso de roupas de látex em um concerto de Handel reafirma, e aí está outra diferença. Usar, em um concerto de suas músicas, uma roupa feita de um material com cuja textura Handel nunca deve ter

sonhado é diametralmente oposto a se vestir com roupas que se assemelham às de seu tempo. Mais uma atitude contemporaneíssima, esticar ao máximo a diferença entre os hábitos de tempos distintos e jogar o novo em cima do velho sem uma preocupação com a coerência. A coerência deve ser feita pelos espectadores que juntam os cacos dessa confusão e assim montam seu entendimento, exatamente o que estou tentando fazer aqui.

Por último, levanto rapidamente uma questão que talvez seja a mais difícil; a relação entre música e fetiche. A primeira coisa que aparece ao se buscar no *Google* a palavra fetiche é, depois de “substantivo masculino” em letras itálicas, “objeto a que se atribui poder sobrenatural ou mágico e se presta a culto”. Hm. Tal qual a música? Mudemos algumas coisas do verbete do *Google*. Primeiro, no lugar de “substantivo masculino” em letras itálicas, “substantivo feminino” em letras itálicas também, para lembrar o rato romano do início do texto. Depois disso, apaguemos a palavra “Fetiche” de cima do verbete, e coloquemos “Música”. Opa! “Música: objeto a que se atribui poder sobrenatural ou mágico e se presta a culto”. Para mim fez sentido. Talvez os dois tenham algumas semelhanças além dos verbetes duvidosos do *Google*.



Aluno do curso de Licenciatura em Música da UNIRIO, **Pedro Pastor** iniciou seus estudos de música no Centro Educacional de Niterói. Lá, integrou o coro juvenil durante toda sua adolescência. Atualmente faz parte do Coro de Ex-Alunos do Centro Educacional de Niterói (Excêntrico) regido por Luiz Carlos Franco Peçanha, e do Coro de Câmara Pró-arte regido por Carlos Alberto Figueiredo. Desde 2020 têm feito parte dos encontros virtuais da OBU.

Gretchen am Spinnrade: a espera retratada por meio da música.

Há Gretchens e Gretchens...

“Que vida! angústias sempre: ora a almejar por gozo, ora inquieto na posse, e do almejar saudosos!”

Fausto, quadro XIV, cena 1.

Trad. António Feliciano de Castilho

A expectativa pela felicidade, fantasia insuflada à medida em que o individualismo se tornava mais premente nas sociedades modernas, se manifestou no Romantismo como o direito de “amar”, de se esperar pelo encontro amoroso perfeito. A ambição é outra

constante pela qual os humanos se digladiam desde tempos imemoriais, justamente porque não deixa de ser um sinônimo ou substituto da expectativa de felicidade. Fausto, de Johann Wolfgang von Goethe, trata dessas duas questões: a ambição de tudo saber leva ao pacto



de Fausto com o diabo e o desejo de posse do amor será o tema central da obra, através da conquista, purgação e salvação de Gretchen. Por esta parte da obra, mais exatamente quando ela é uma moça pura, que já foi seduzida, mas ainda não consumou seu amor e nem as consequências trágicas do mesmo: o envenenamento de sua mãe, o assassinato de seu irmão e o infanticídio feito por ela mesma, seguido de sua prisão e morte, é que Schubert vai se inspirar em seu lied Gretchen am Spinnrade, op.2 ou D118, de 1814, época em que ele era, como Gretchen, um rapaz cheio de aspirações para sua vida, também destruída precocemente por causa do amor.

O poema musicado pelo lied compõe o 15º quadro do primeiro livro de Fausto; Gretchen fia à roca, pensando no amado. Os versos formam quadras, nas quais a rima sempre acontece entre o segundo e o quarto verso. Ao musicá-los, Schubert recorre à engenhosa

estratégia de repetir a estrofe com que o poema se inicia por três vezes, para caracterizar melhor o caráter obsessivo dos pensamentos da personagem:

“ <i>Meine ruh ist hin</i>	“A minha paz se foi
<i>Mein herz ist schwer</i>	Meu coração está
<i>Ich finde sie nimmer</i>	pesado
<i>Und nimmermehr”</i>	Eu nunca vou
	encontrar a paz
	Nunca mais”

Schubert expressa essa espera através de notas pedais no piano, muitas vezes na 5ª do acorde (acorde 4-6), que dão uma sensação de instabilidade e iminência de algo importante. As harmonias em dominante com nona menor acrescentam tensão a essa espera. Ao mesmo tempo, o movimento obsessivo da roca é representado pelas semicolcheias do acompanhamento, que serpenteiam por toda a música como o novelo da linha que tecerá a trama da estória. É uma música noturna, feminina, e se por um lado a aparição por quatro vezes da letra “minha paz se foi, meu coração está pesado” mostra a obsessão que o desejo e a espera trazem, o caráter da música leva a imaginar uma personagem conformada a apenas sonhar com o amado, pois a maior parte das dinâmicas é em *pp*, e os *fs* que aparecem são apenas para ressaltar uma harmonia especial. O verdadeiro *crescendo* só vai acontecer quando a personagem se alvoroça com a lembrança apaixonada do amado até chegar ao clímax da lembrança do beijo. A partir daí a resignação dá lugar a quase um desespero, enfatizado por um *crescendo* e *accelerando* de seis compassos. Depois disso, a última aparição do estribilho “minha paz se foi, meu coração está pesado” se dá em um

ritardando que segue até o final, por um lado sugerindo que a personagem adormeceu vencida pelo cansaço; por outro a ausência de um fim a essa espera, já que a música termina da mesma forma como começa; a personagem está enredado em uma teia cujas consequências serão fatais.

Há várias versões desse lied, cada uma com seus méritos. É interessante, ao compará-las, perceber o que agrada ou não em cada uma delas. Muito pode ser por questão de gosto mesmo; é fantástico quando uma versão que inicialmente achamos “estranha” consegue nos convencer, por oferecer uma visão diferente da que imaginávamos, mas ainda assim coerente. As escolhas interpretativas que determinam a maneira como cada artista enxerga a personagem podem ressaltar ora o aspecto frágil e inocente, ora o apaixonado e conturbado; a ênfase da interpretação também pode privilegiar os elementos musicais, ou os dramáticos. Difícil é conseguir em uma versão equilibrar todas essas variáveis de forma harmônica, de modo que todas se fortaleçam.

Por exemplo, **CHRISTA LUDWIG**, EM GRAVAÇÃO REALIZADA EM 1967, segue a receita romântica de uma interpretação apaixonada e dramática, belíssima do ponto de vista musical e vocal; No entanto, esse arrebatamento e também a transposição um tom abaixo, que deixa seu timbre mais escuro, dá à personagem uma força e peso que não parecem ser tão condizentes com o estado de espírito vulnerável de uma jovem ingênua e apaixonada a devanear solitária à espera de seu amante, numa atividade tão íntima e feminina como fiar. Aliás, o piano de Geoffrey Parsons toca as semicolcheias tão maquinalmente, que sugere que esta roca está no comando de outrem, não mais como cúmplice dos sentimentos de Gretchen. Christa sabe tirar partido do “s” da palavra “Kuss”- sorvido com sensualidade de êxtase, seguido de um momento de silêncio, aquele “silêncio de eternidade”. René Flemming também se

aproveita desse recurso.

KIRI TE KANAWA, EM GRAVAÇÃO REALIZADA EM 1987, já opta por uma interpretação sem muito vibrato, mais lenta, delicada, de caráter contemplativo. Seu timbre também é mais delicado. Richard Amner utiliza pouco pedal nessa versão, que privilegia assim o caráter intimista da canção. Mais lenta ainda é a versão de **BARBARA BONEY COM O PIANISTA GEOFFREY PARSONS, DE 1994**, que por conta desse andamento tão lento, sugere uma Gretchen terna e doce e permite que uma variação maior nos *accelerandos* e nos *ritardandos*. Nesse caso, o acompanhamento, mesmo sendo realizado pelo mesmo pianista de Christa, está em harmonia com a interpretação, pois o andamento mais lento o faz perder o caráter maquinal.

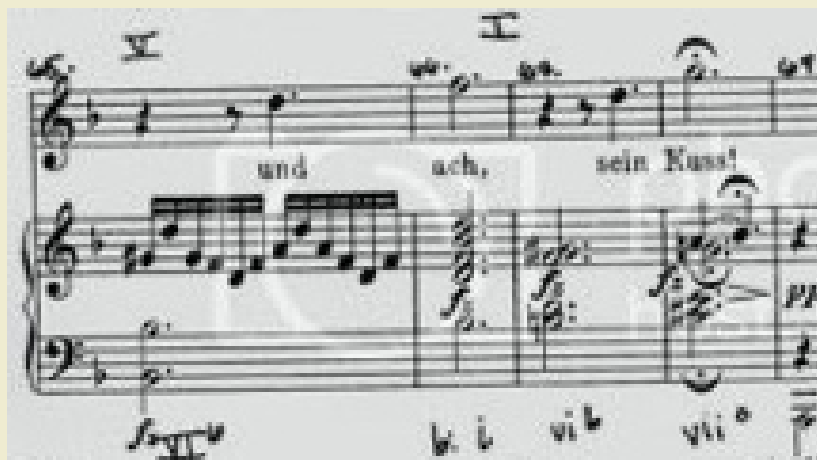
O piano de época (de 1835) usado por Jorg Demus na versão cantada por **ELLY AMELING EM 1965** ajuda a criar a ambiência da música, pois como sua ressonância não é tão grande, o pianista pode utilizar o pedal sem embaralhar o som nem ofuscar o movimento da trama de semicolcheias. O uso do pedal desse modo confere uma atmosfera de sonho à interpretação. A flexibilidade com que o tempo é abordado transmite o pulsar da roca, que se identifica com o bater do coração de Gretchen. Além disso, o timbre mais aveludado do piano evoca o caráter mais intimista e noturno que a música pede. A afinação é mais baixa, procurando seguir a utilizada na época de Schubert. No entanto, algumas entonações que a cantora utiliza soam um pouco datadas, operáticas em excesso. Essa versão, a de Barbara Boney e a de **MARINA REBEKA, REALIZADA EM LONDRES EM 2012 COM O PIANISTA GIULIO ZAPPA**, têm o mérito de seguirem fielmente a indicação de Schubert do longo *ritardando* final de nove compassos. De fato, Schubert queria que o

movimento fosse parando aos poucos, como uma roda que deixa de ser impulsionada. A maioria tem medo de fazer tão longo *rallentandi*, assim como os *accelerando*. Na interpretação de Rebeka e Zappa, o início da peça é tocado sem pedal até o compasso 48, quando, em *pianissimo*, a personagem começa a descrever o amado e a textura do acompanhamento se modifica. Neste momento, a utilização do pedal ressalta com muito efeito a doçura da lembrança de Gretchen.

Os intérpretes que optam por andamentos mais rápidos e rígidos sugerem talvez uma roca elétrica, ou melhor, uma máquina de costura. Neste caso, já seria uma Gretchen do século XX, quase feminista, indignada com a demora do amado em atender aos seus desejos. Essa é a Gretchen que **RENÉ FLEMMING ENCARNA EM SUA INTERPRETAÇÃO À FRENTE DA ORQUESTRA DE LUCERNA SOB A REGÊNCIA DE CLAUDIO ABBADO**. A orquestração de Max Reger tira a proeminência do movimento da roca feita pelos violinos e opta por reforçar a linha melódica com os sopros em diálogo com o baixo e das repostas eventuais dos sopros à linha da soprano. Se por um lado é mais difícil realizar organicamente o movimento da roca com vários violinos, o andamento mais acelerado acaba funcionando nessa versão, pois dilui o caráter maquinal da linha, que se transforma em um contínuo harmônico que serve de apoio para a melodia.

Interessante é a **“GRETCHEN PÓS-MODERNA” DE NINA HAGEN, DE 1991**. Ela transpõe a peça uma 6ª menor abaixo (a versão original é em ré menor e ela canta em fá# menor), o que permite um timbre quente e misterioso. A bateria, o acompanhamento de sintetizadores e comentários da guitarra elétrica substituem o fiar da roca. Gretchen não costura mais- pode comprar suas roupas em um brechó. Também está pouco se lixando para o amado- ela é

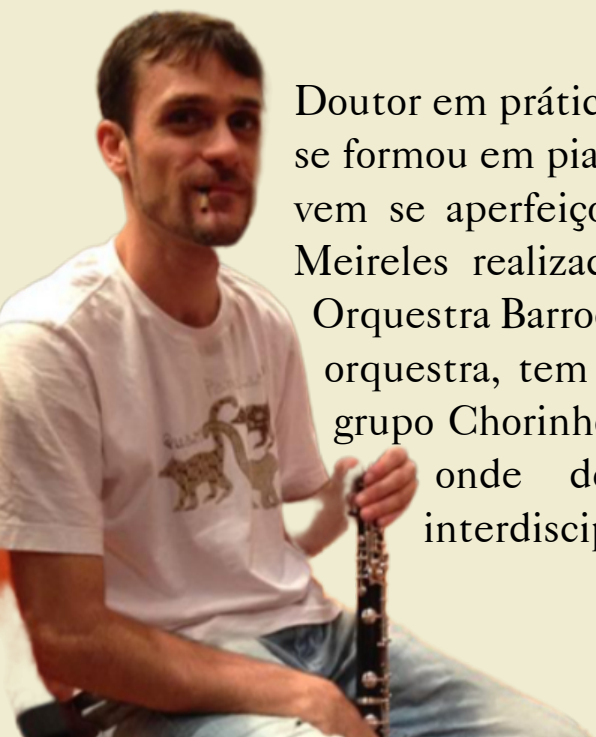
autossuficiente! Interpreta com ironia as palavras que sugeririam sofrimento em trejeitos que agora passam a sugerir volúpia. Simplesmente ignora o clímax da peça- a hora do beijo, onde há a fermata- muda a harmonia, tirando suas “notas de dor”- o si natural do compasso 67 passa a ser bemol, transformando o acorde diminuto em um acorde de dominante e no compasso 68 tirando a nona menor do acorde (o si bemol da fermata).



Depois disso, esbanja sua sensualidade ao falar francês, tal como a “nossa” Gretchen dos anos 80! “Tragédia é o grande mal. Não a tire de mim! Comédia, é a piada de minha vida. Mistério, não o tire de mim! Fui além do meu coração. Tu me queres? Enlace-me!”

Brincadeiras à parte, essa versão tem a liberdade de não se sujeitar à métrica e nem ao vibrato de escolas tradicionais de canto e traduzir a sensibilidade da estória de Gretchen para os tempos atuais. Obviamente, toda a dramaticidade da canção é submersa por um arranjo kitsch. O foco agora é outro. Tudo virou uma grande brincadeira hedonista e autorreferente. Não é esse um fiel retrato da nossa época? Quem morreria por amor hoje em dia?

De todo modo, não deixa de ser interessante observar como foi fácil transformar Schubert em música pop... Pois que a trajetória realizada por Schubert através de tantas harmonias, sempre à espera da resolução, condiz tão bem com essa expectativa de felicidade, que sua música facilmente conquista a nossa sensibilidade acostumada aos doces afagos dos sentidos, seja no Schubert *urtext*, seja no Schubert pop de Nina.



Doutor em práticas interpretativas pela UNIRIO, **Artur Duvivier Ortenblad** se formou em piano pela USP e obteve mestrado em oboé pela SUNY Purchase. Desde 2011 vem se aperfeiçoando no oboé barroco, tendo participado dos concertos na Sala Cecilia Meireles realizados pelo *Centre de Musique Baroque de Versailles* conjuntamente com a Orquestra Barroca da UNIRIO, desde 2015. Junto à experiência como camerista e músico de orquestra, tem ultimamente se dedicado ao choro, se apresentando regularmente com o grupo Chorrinho da Roça. Desde 2006 é professor de oboé e música de câmara na UFPE, onde desenvolve projetos de extensão com foco em comunicação e interdisciplinaridade.



Fontes

Adulação, Sabedoria, Escândalo:

As flautas na iconologia de Cesare Ripa

A Iconologia do literato italiano Cesare Ripa, indubitavelmente é a compilação de símbolos e emblemas que mais exerceu influência sobre as artes visuais no Ocidente. Tendo tido a sua primeira edição em 1593, na culminância do Renascimento, ela foi especialmente destinada aos “...poetas, pintores e escultores, para representarem as virtudes, vícios, afetos e paixões humanas”, como explicita sua folha de rosto. Tal foi o interesse no livro, que suscitou cerca de 25 distintas versões subsequentes, publicadas entre os séculos XVII e XVIII em vários países e idiomas, acrescidas de ilustrações na maioria. Trata-se de uma compilação de descrições de alegorias, organizadas em forma de enciclopédia, em que a maioria se apresenta sob a forma de personificações primariamente oriundas da tradição da antiguidade clássica, por vezes comentadas e discutidas extensivamente, reconhecíveis pelos seus atributos e simbologia.

Instrumentos musicais são atributos frequentes nesse corpus, e aqueles de sopro designados sob os epítetos *Tibia* e *Flauto* aparecem associados a algumas alegorias já nas primeiras edições italianas. Esses termos aparentemente foram utilizados indiscriminadamente como sinônimos, como é indicado em um dos sumários da edição veneziana de 1645, na qual um termo indica o outro (“*Tibia vedi Flauto*”), e parecem representar indiscriminadamente qualquer



instrumento de sopro de madeira composto por um tubo. Nessa edição, organizada e ampliada por Giovanni Zaratino Castellini, tomada como representativa do primeiro conjunto de edições, esses aparecem associados à oito personificações distintas: *Adulatione* (“*Tibia, overo il flauto*”, p. 12), *Comedia* (*Tibia*, p. 92), *Erato* (*Flauto*, p. 430), *Euterpe* (*Tibia*, p. 427; *Flauto*, p. 429), *Industria* (*Flauto*, p. 279), *Sapienza Humana* (*Tibia*, p. 546), *Scandolo* (*Flauto*, p. 551) e *Senso* (*Tibia*, p. 566). Algumas dessas foram ilustradas com xilogravuras, como a *Adulatione*, a *Sapienza Humana* e o *Scandolo*. Quanto à iconografia, os instrumentos são todos muito simples e semelhantes, alongados e de formato cônico. Apenas a *Adulatione* porta



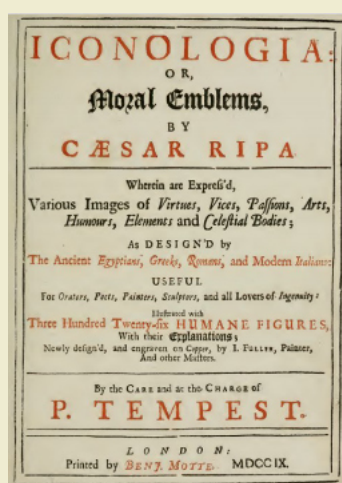


de forma transversal o instrumento em uso.

Por sua vez, a edição londrina de 1709, publicada mais de um século depois da *editio princeps*, apresenta uma série de mudanças, muitas das quais devem ser interpretadas como atualizações em relação à mudança estética e às novas práticas desenvolvidas ao longo do século XVII, quando começou a surgir o

Barroco nas artes. Publicada aos cuidados de P. Tempest, houve uma redução drástica do repertório de alegorias para 326, o que representa cerca de metade do total reunido originalmente, sendo todas personificações. Essas estão tratadas de forma semelhante, com textos descritivos traduzidos e adaptados das edições italianas, e todas as explicações são igualmente muito concisas. O rosto dos fólhos apresenta os textos de quatro ou, excepcionalmente, seis alegorias, enquanto as gravuras, respectivamente numeradas, produzidas em matriz de cobre por I. Fuller, estão dispostas em medalhões no verso. Quanto aos instrumentos musicais associados às personificações, surpreendentemente, há nessa versão uma declarada opção em referenciar os instrumentos então em uso, o que é distinto tanto nos textos quanto nas imagens. No emblema 92 (*Diletto; Delight*), o violino (*Violin*) aparece em substituição à Lira das edições italianas, assim como no emblema 15 (*Armonia; Harmony*) uma viola da gamba baixo (*Base-viol*) aparece no lugar da *Lira doppia*.

Quanto aos instrumentos de sopro de madeira citados, foco deste ensaio, novidades foram introduzidas. Dos oito emblemas citados na edição de 1654, apenas três foram mantidos na versão inglesa, correspondentes

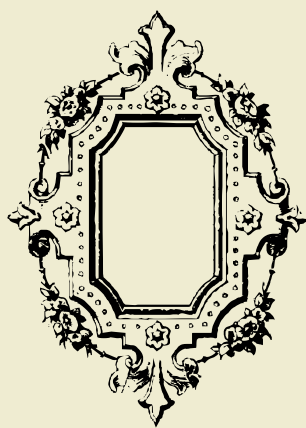


de forma coincidente aos três anteriormente ilustrados, cada um com referência a um instrumento distinto: flauta transversal (“Fig. 4. *Adulatione: Flattery*” / *Flute*, fol. 1;), flauta doce (“Fig. 267. *Sapienza Humana: Humane Wisdom*” / *Recorder*, fol. 67;) e oboé (“Fig. 268. *Scandalo: Scandal*” / *Hautboy*, fol. 67;). Embora os instrumentos citados não sejam representados de forma muito realística nos emblemas, a flauta transversal é a que apresenta a aparência mais antiga, cilíndrica, sem divisões ou ornamentações, compatível a um instrumento renascentista. De fato, dos instrumentos de sopro citados, a flauta transversal é a última a passar por mudanças na sua construção, tendo assumido a sua típica aparência barroca, cônica e com divisões, apenas nas últimas décadas do século XVII, quando passa a se tornar um instrumento muito apreciado. Embora indubitavelmente nomeados, a flauta doce e o oboé não diferem muito na sua representação pouco precisa nos respectivos emblemas, embora claramente se refiram em forma a instrumentos barrocos.

Como atributos de três personificações bastante distintas, cada um desses instrumentos carrega na sua aparência uma carga simbólica muito forte, em especial a flauta doce, que foi inúmeras vezes representada em pinturas alegóricas, em especial naquelas do gênero das naturezas-mortas. Estando associada à personificação da Sabedoria Humana, um personagem apolíneo jovem, que apresenta quatro mãos e quatro orelhas, a flauta doce em uma pintura alegórica, como metonímia desse emblema, vem nos advertir que não basta o exercício de



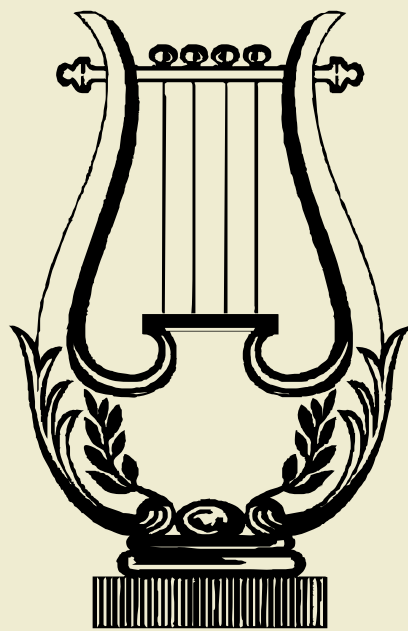
contemplação para se chegar à verdadeira sabedoria. É importante também notar que, embora recorrente em diversas representações alegóricas dos cinco sentidos, tema pictórico bastante explorado ao longo do século XVII, em que nos são lembrados os canais de prazer que nos levam a pecar, outros elementos é que nos direcionam ao sentido da audição. Nas naturezas-mortas *Vanitas*, ao lado de um crânio, a representação da flauta doce vem trazer à lembrança do observador o praticar do bom viver cristão e do saber ouvir, que o encaminhará para o melhor caminho na vida após a morte. O oboé, por sua vez, derivado de uma família de instrumentos altos, está associado ao Escândalo, um personagem masculino idoso, mau exemplo para os jovens, entregue aos prazeres terrenos como a música e o jogo. Não é por acaso que no referido emblema o instrumento é representado caído ao chão sobre uma partitura. De forma sintônica, um precursor do oboé, na famosa pintura “A briga dos músicos” de Georges de La Tour, é o objeto central de uma briga de rua entre dois senhores idosos.



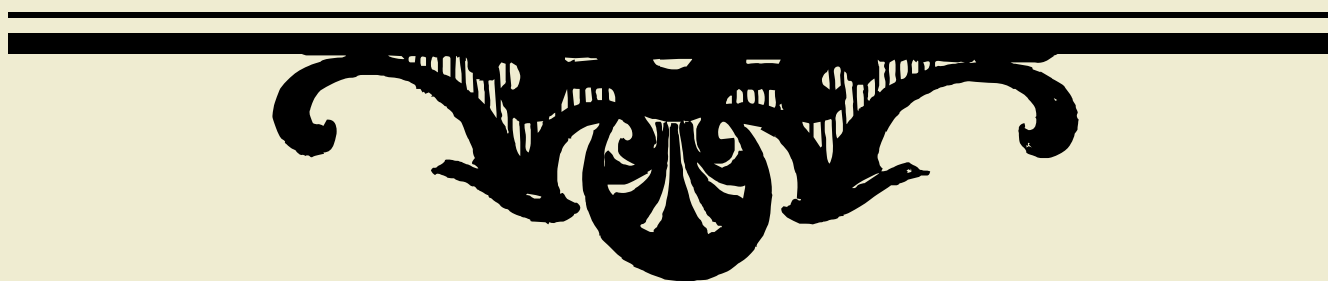
Alcimar do Lago Carvalho

é professor Titular do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Primariamente especialista em sistemática e biologia de insetos, vem nos últimos anos se dedicando igualmente a diferentes tópicos da Zoologia Cultural, História da Biologia e História da Arte. Autor de mais de uma centena de títulos, incluindo artigos, capítulos de livros e comunicações, é orientador do Programa de Pós-graduação em Zoologia do Museu Nacional - UFRJ e curador de coleções e exposições em sua instituição.





Conceitos velados:
experiências de uma pesquisa
acadêmica sobre
música medieval



O presente artigo é uma síntese da tese de doutorado intitulada *Conceitos de autoria e obra em música medieval: cooperação e continuidade*¹, uma espécie de resumo livre e expandido desse texto. Ele visa, talvez, despertar algum interesse no leitor pelos assuntos e questões principais da pesquisa. Proponho, para isso, um roteiro simples: elucidar o(s) sentido(s) adotado(s) de cada uma das palavras do título da tese. Estas são, invariavelmente, dependentes de contextos e de relações estabelecidas entre si. Considerando-se a profundidade que se espera do texto final de uma pesquisa de doutorado, as palavras enunciadas do título terão sofrido, necessariamente, muitos desdobramentos, chegando a significados particulares, o que é próprio e natural desse processo. Esclareço: nos melhores glossários e dicionários musicais disponíveis encontram-se sentidos para autoria musical na Idade Média. Esses significados podem vir em auxílio a quem explora o tema, mas estão longe de oferecer respostas aprofundadas e definitivas. Artigos também propõem definições úteis para pesquisas em humanidades e artes, mas parcimônia em assumir de pronto certas acepções de palavras previne reducionismos, geralmente incompatíveis com a maior parte das pesquisas.

Dando um exemplo banal: palavras como “carbono”, “sódio”, “altura”, “largura”, “profundidade” etc. não comportam variação importante de significado, tanto em dicionários, quanto no uso do jargão científico (exceção feita ao uso literário). Mas se considerarmos a palavra “músico”, cujo sentido é quase tão uniforme em dicionários quanto o das palavras listadas acima, logo se

nota a insuficiência e fragilidade dessas fontes frente às inúmeras flutuações contextuais de conceitos ligados a esse vocábulo; suas muitas acepções emanam de culturas e momentos históricos diversos. Existe ainda o ponto de vista sociológico, em que “músicos” têm diferentes funções e *status*. Hoje, o senso comum dirá que músico é antes um prático, alguém que desenvolveu uma habilidade artística especial, sendo esse personagem particularmente associado ao domínio de um instrumento. O filósofo Boécio – que viveu no início da Idade Média e cujos textos exerceram enorme influência no milênio que se seguiu à sua morte – não concordaria em absoluto com tal definição. Para ele, o “verdadeiro músico” é “[...] aquele que se ocupa da ciência de fazer música pela razão, não pela servidão da execução, mas pelo comando da especulação”² (BOÉCIO, 1867, p. 225³).

Contrastes expõem a necessidade de atenção a demandas e valores próprios das ciências humanas e das artes de um lado e, de outro, às particularidades das ciências ditas exatas. Obviamente, não é lícito conceber que as exatas sejam mais “lógicas” do que as disciplinas de outras áreas; cada campo tem mecanismos próprios, “lógicas” particulares (estudar o “ser” da biologia pouco ou nada esclarece sobre o “Ser” da filosofia). Quanto a isso, já se travaram longos e exaustivos debates, mas gostaria de me deter em um momento histórico que foi crucial para a delimitação de searas.

Na Europa do século XIX, intensificou-se o processo de independência metodológica das disciplinas, inicialmente pelo esforço em se estabelecer uma fronteira mínima entre as

¹ Tese do autor, submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, sob orientação do Prof. Dr. Clayton Vetromilla e coorientação da Prof.^a Maya Suemi Lemos, em 2021. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13259?show=full>. Acesso em 25 de agosto de 2021.

² *Is vero est musicus, qui ratione perpenca canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit.*

³ Essa passagem latina e todas as outras nesse idioma que constam do artigo corrente, bem como da tese do autor, foram generosamente traduzidas por dom Félix Ferrà.

ditas “ciências naturais” e as “ciências do espírito”. Tratou-se antes de um grito de independência das últimas em relação às primeiras, já que doutrinas em voga, como o Positivismo, tinham o projeto de submeter toda sorte de conhecimento mais ou menos a um mesmo esquadro. Esse grito de independência foi dado inicialmente pelo historiador Gustav Droysen (1808-1874), tendo sido logo ecoado pelo filósofo Wilhem Dilthey (1833-1911) em outra montanha, mas da mesma cordilheira e sobre o mesmo vale... Eles exclamavam que para as ciências da natureza valiam os mecanismos de explicação (*Eklärung*), e para as ciências do espírito, aqueles da compreensão (*Verstehen*). Acreditavam que o homem não pode ser “explicado” à maneira de um fenômeno isolado da natureza. Com muito mais propriedade, Dilthey (2010, p. 43) considera que “[...] as unidades, que atuam umas sobre as outras, no todo maravilhosamente entrelaçado da história e da sociedade, são indivíduos, todos psicofísicos, dos quais cada um é diverso do outro, dos quais cada um é um mundo.” Entende-se que o homem não é passível de ser *explicado* por si mesmo; *compreender* é a aspiração possível (uma premissa retomada no século XX por Lévi-Strauss). E se da filosofia, da história, da sociologia (da literatura, nem se fala!) emana, em última instância, essa complexidade psicofísica que é o próprio homem, tudo o que se explore nesses campos, incluindo as palavras, dão um corpo de ciência a essas disciplinas, mas seus conteúdos não são passíveis de explicação da mesma ordem com que se analisa uma equação matemática ou uma fórmula química. São muitos os matizes encontrados nos estudos das “ciências do espírito”, e quem quer que se dedique a eles logo se apercebe de que não lhe cabe explicar coisa alguma, mas antes usar de compreensão, como quem reconhece as qualidades e os defeitos de um amigo, mas não ousa nem poderia arrogar-se o direito de explicar por

completo sua personalidade, suas motivações e suas ações.

Feitas as considerações iniciais e conforme proposto no início do artigo, passo agora aos sentidos particulares das palavras do título da tese, de acordo com o que me foi possível estabelecer sobre elas a partir da pesquisa.

CONCEITOS - AUTORIA - OBRA

Nunca é demasiado lembrar que a expressão “Idade Média”, cunhada para definir esse longuíssimo período histórico, carrega um estigma – a começar pela própria terminologia, gerada na Era Moderna – porque evoca a ideia de uma era nebulosa, uma depressão entre dois picos de cultura, o da Antiguidade Clássica e o do Renascimento dos séculos XV e XVI. A historiografia francesa do século XX impulsionou uma revisão desse conceito tão parcial quanto disseminado e, por isso, talvez hoje se tenha uma percepção mais acurada – pelo menos em meios historiográficos – daquilo que representaram esses mil anos de história: junto a muitos problemas, erros e limites, a Idade Média foi também época do surgimento de grandes marcos civilizatórios, razão que levou o medievalista brasileiro Hilário Franco Júnior a escolher o título *A Idade Média: nascimento do Ocidente* para um de seus livros mais lidos (FRANCO JR., 1992). Para os estudiosos do período, esses marcos criam padrões de proximidade e reconhecimento, mas eles se deparam também com hábitos afastados de sua própria experiência que são, por isso mesmo, de mais difícil compreensão. Assim, quem se dedica aos estudos sobre o período, encontra-se, por assim dizer, na fronteira da familiaridade e do estranhamento.

Dentre os referidos marcos civilizatórios medievais, houve aqueles próprios do campo musical. Dois deles se destacam: foi nessa época que surgiram e se desenvolveram, por séculos, variados tipos de notação, que acabaram por convergir para um sistema em vias de consolidação no século XV; a partir de

então, não houve mudanças radicais na base da notação convencional. Aquela mais usada atualmente é tributária de um processo iniciado no século IX e praticamente acabado no XV ou XVI. Os exemplares de notações musicais remanescentes da Antiguidade – os mais remotos datam, segundo Gampel (2012, p. 6), do século IV a.C. – são fragmentários e comparativamente muito menos desenvolvidos do que os medievais. Foi preciso esperar até o século IX d.C. para que tivesse início algo inédito: um esforço de gerações, por cerca de seis séculos, para desenvolver, criticar e transformar formas de representações notadas de música. Ligada às notações, temos outra contribuição medieval, que foi o nascimento da polifonia (no sentido de uma prática consciente) e seu consequente e sistemático desenvolvimento. Há descrições de execuções a mais de uma voz entre os gregos desde o século II d.C. (WAGNER, 1928, p.16), e outras semelhantes (o canto parafônico) do coro papal, documentadas a partir do século VII (MEYER, 1993, p. 100), mas a ausência de registros de peças a mais de uma voz em partitura perdurou até o século IX, sugerindo que essas práticas não poderiam ser comparadas com o nível de consciência musical proporcionado pelo surgimento da polifonia a partir da Alta Idade Média. Embora polifonias orais possam ser ricas e complexas (vide a tradição viva da ilha da Córsega), o advento do recurso visual da notação polifônica inaugura um universo e um potencial desenvolvimento até então inimaginável. Portanto, as notações e a polifonia medievais definiriam, *per se*, os rumos da música do Ocidente.

Mas, como disse, há aspectos da Idade Média que nos parecem distantes e provocam estranhamento. Do ponto de vista sociológico, o maior desafio talvez seja o de compreender o problema do indivíduo. Assistiu-se, desde o início da Era Moderna à germinação de um certo individualismo, estimulado, pelo menos do ponto de vista material, por uma mentalidade mercantilista ampliada depois

por práticas derivadas do liberalismo econômico. Norbert Elias considerou que:

[...] desde a Idade Média européia, o equilíbrio entre a identidade-eu e a identidade-nós passou por notável mudança, que pode ser resumidamente caracterizada da seguinte maneira: antes, a balança entre as identidades-nós e eu pendia maciçamente para a primeira. A partir do Renascimento, passou a pender cada vez mais para a identidade-eu. (ELIAS, 1994, p. 161).

Ainda nos encontramos sob a égide de um individualismo arraigado. O homem medieval viveu antes de tais transformações e, assim, não poderia construir mentalmente algo análogo ao individualismo em sentido moderno (o que nada tem a ver com conduta pessoal, com o egoísmo humano, esse existente sempre e por todo lugar do planeta). Tampouco, não se trata de falta de reconhecimento de ações por parte de quem as praticou ou da parte do outro. Trata-se de uma concepção própria de uma época, do indivíduo em sociedade. Elias (1994) afirma que até o fim da Idade Média prevaleceu uma autoimagem que fazia a balança baixar o prato da “identidade-nós”, ficando o prato da “identidade-eu” mais leve e em suspenso (ELIAS, 1994, p. 161). Na medida em que a balança da identidade pendia para o outro lado a partir do Renascimento, os conceitos que envolviam o homem e sua música também passariam por mudanças. Coube ao musicólogo Carl Dahlhaus (1928-1989) agir como precursor ao assumir uma postura crítica acerca da transformação de conceitos de obra musical no Ocidente. Para ele, este foi um processo característico das primeiras décadas da Era Moderna. Trata-se de um claro percurso de mudança de mentalidade. Sobre isso, duas épocas são postas em evidência pelo autor: primeiro, o Renascimento, que, para ele, inaugura “[...] a noção segundo a qual uma obra poderia sobreviver à morte daquele que a produziu”⁴. (DAHLHAUS, 2004, p. 146).⁵ Se a obra se liga a quem a fez, estamos forçosamente diante de uma transformação relativa da imagem do próprio indivíduo, do compositor. O segundo momento, um aprofundamento desse conceito de obra,

⁴ Depuis l'époque de la Renaissance, où elle a été formulée pour la première fois, l'idée de l'œuvre musicale, de la *poiësis* opposée à la simple pratique, était indissolublement associée à l'idée selon laquelle une œuvre peut survivre à la mort de celui qui l'a produite.

⁵ Aqui o musicólogo recorreu claramente ao conceito de “obra perfeita e absoluta” (*opus perfectum* & *absolutum*) do teórico musical alemão quinhentista Nicolaus Listenius.

ocorreu nos séculos XIX e XX, conforme se lê a seguir:

Que o caráter de uma obra se imponha por sua sobrevivência, pelo fato de ultrapassar o tempo de sua criação – que a má qualidade morra, portanto, rapidamente – e que a qualidade de um julgamento estético se meça de acordo com a precisão do prognóstico, é uma convicção característica do século XIX e início do XX.⁶ (DAHLHAUS, 1977, p. 146, tradução nossa).

A individualidade permeada por um senso comunitário é representada por outra balança, esta divina e constitutiva do imaginário medieval, que servia para a “pesagem das almas”, sendo postas num prato as boas ações praticadas pelo indivíduo em vida e, no outro, as suas faltas. A religiosidade e o senso de coletividade próprios da época, segundo os quais ninguém se salva ou se condena sozinho, deram ocasião para que Tomás de Aquino (1225-1274) viesse a descrever dois julgamentos divinos, um individual e outro comunitário, a saber:

Todo homem é uma pessoa individual e uma parte de todo o gênero humano. Daí que deve ser duplo o seu julgamento. Um individual [*singulare*], que será feito após sua morte, quando receberá conforme o que fez no corpo. [...] O seu outro julgamento deve ocorrer em razão de ele ser parte de todo o gênero humano: como se diz que alguém é julgado, segundo a justiça humana, quando o juízo é dado sobre a comunidade [*communitate*] da qual ele é parte.⁷ (AQUINO, 1906, p. 205, tradução nossa).⁸

Chega-se agora ao ponto alvejado: se o indivíduo medieval não conseguia ver-se apartado de um forte sentido de coletividade, sustento a tese de que essa mentalidade impactou e assumiu variadas formas na produção musical da época. O fundamento dessa tese é que desde o advento da notação musical medieval no século IX e até o século XV, são constantes as mais variadas formas de ocorrência de empréstimo de material melódico e rítmico: *contrafacta*, citações e alusões⁹ – tópicos explorados por Plumley

(2003) –, somadas à prática da centonização¹⁰, à composição de tropas¹¹ etc. A Figura ao lado é um caso de modelo de *contrafactum* medieval. A melodia contida na *chanson* do fólio do manuscrito deu origem, direta ou indiretamente, a pelo menos quatro composições hoje conhecidas, sendo duas delas monofônicas e a duas polifônicas. Essas ocorrências são



detectadas mais habitualmente entre autores, mas também se dão de uma composição a outra ou até no interior de uma peça de mesmo autor. É curioso que tais modelos de arte musical venham a nos inquietar atualmente: diante de tantos empréstimos, qual seria o lugar reservado à famosa e valorizada autonomia artística do compositor? Como veremos, ela não está ausente das obras musicais medievais, mas encontra-se velada,

⁹ Em minha pesquisa descrevo e exemplifico esses e outros procedimentos semelhantes.

¹⁰ Modalidades de reuso de fórmulas melódicas permutáveis ou de melodias inteiras aplicadas a diferentes textos correspondem a práticas tão antigas quanto constitutivas do próprio canto eclesiástico litúrgico medieval. Os primeiros estudos sistemáticos modernos da incidência das fórmulas musicais no corpo desse repertório remontam a Wagner (1921) e a Ferretti (1934). Segundo Chew e McKinnon (2001), Wagner já falava em “melismas errantes” e Ferretti foi o primeiro a utilizar a palavra cento para definir melodias construídas por fórmulas melódicas. A analogia da colcha de retalhos nem sempre tem sido considerada a mais apropriada para descrever a constituição do canto gregoriano. Chew e McKinnon definem o canto formulaico mais a partir de uma criação organicamente unificada, o que iria da adaptação de melodias inteiras a novos textos, à acomodação “[...] de diferentes textos de cada canto segundo uma livre reelaboração de material novo, tendo fórmulas comuns como fundo [...]” (CHEW; MCKINNON, 2001, tradução nossa). ([...] of different texts of each chant by a free reworking of new material together with a fund of common formulae [...]).

¹¹ Segundo Planchart (2001), “Nome dado, do século IX em diante, a um certo número de gêneros intimamente relacionados, consistindo essencialmente de adições a cantos preexistentes. Três tipos de adições são encontradas: (1) aquela de frase musical, um melisma sem texto (não classificado, tampouco chamado de tropa nas fontes); (2) de um texto relativo a um melisma preexistente (mais frequentemente denominado prosula, prosa, verba ou versus, embora algumas vezes também chamado de tropa nas fontes); (3) aquela de novo verso ou versos, consistindo de texto e música (mais frequentemente denominado tropa, mas também laudes, versus e, em certos casos, farsa nas fontes).” (PLANCHART, 2001, tradução nossa). (Name given from the 9th century onwards to a number of closely related genres consisting essentially of additions to pre-existing chants. Three types of addition are found: (1) that of a musical phrase, a melisma without text (unlabelled or called trope in the sources); (2) that of a text to a pre-existing melisma (most frequently called prosula, prosa, verba or versus, though sometimes also trope, in the sources); (3) that of a new verse or verses, consisting of text and music (most frequently called trope, but also laudes, versus and in certain specific cases farsa, in the sources). Sobre a classificação acima, Planchart (2001) destaca que a subordinação de gêneros diversos ao mesmo nome (tropo ou tropa) é uma decisão moderna e não medieval, tendo sido, portanto, passível de revisão.

⁶ Que le caractère d’art d’une œuvre s’affirme par la survie de celle-ci, par le fait de dépasser le temps de sa création – que la mauvaise qualité meurt donc rapidement – et que le rang d’un jugement esthétique se mesure à la justesse du pronostic, est une conviction caractéristique du XIX^e siècle et du début du XX^e.

⁷ [...] homo et est singularis quaedam persona, et est pars totius generis humani. Unde et duplex ei iudicium debentur. Unum singulare, quod de eo fiet post mortem, quando recipiet iuxta ea quae in corpore gessit [...] Aliud iudicium debet esse de eo secundum quod est pars totius humani generis: sicut aliquis iudicari dicitur, secundum humanam iustitiam, quando etiam iudicium datur de communitate cuius ipse est pars.

⁸ *Summa Teológica* III, supl., q. 88, a. 1, ad 1.

ao menos hoje, para a maioria das pessoas. O acesso ao conceito de original na arte medieval não é mais direto. Mas qualquer que seja a resposta à pergunta sobre autonomia artística, deve-se levar em conta o peso do mito da originalidade romântica ainda hoje em ação, sussurrando ao pé do ouvido, um mito carregado de individualismo moderno, o que é também expressão dos ideais revolucionários em música. Desde fins do século XVIII, os alemães idealizavam uma arte musical “[...]independente e livre, sujeita apenas a suas próprias leis, fantasiando alegremente e sem objetivo”¹² (HALL, 2009, p. 418). Esse é um ideal que levou à composição de obras sublimes. O problema é que universalizar tal conceito – o que não é difícil, tamanha a sua naturalização – nos impede de perceber outras experiências, tende a esconder formas de originalidade que não se atrelam à necessidade de desconstrução para se destacarem. A reelaboração sobre material pré-existente pode ser extremamente criativa e até mesmo mais árdua do que a ausência de barreiras. Esse último conceito de originalidade era o que mais impressionava o homem medieval.

O escolástico franciscano São Boaventura (1221-1274), em seus *Comentários sobre as Sentenças de Pedro Lombardo* (identificado com o “Mestre” no trecho abaixo), nomeou quatro níveis de participação autoral numa obra, passagem que considero um verdadeiro achado para a tese. Aliás, as definições a seguir não têm sua utilidade diminuída quando se trata de desvendar aspectos cooperativos dos processos de construção da composição musical medieval. Imitando os medievos, que muito apreciavam classificações, diria que ter tido em mente esses conceitos na medida em que a pesquisa se desenvolvia, só gerou benefícios, iluminando muitos aspectos do problema da autoria musical da época. Vejamos, pois, o que Boaventura pensava sobre a hierarquia de autoria:

¹² [...] unabhängig und frey, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasirt spielend und ohne Zweck

Para o entendimento dos textos, note-se que são quatro as maneiras de se fazer livros. Um escreve o que é de outros, nada acrescentando nem mudando, e este é dito um mero *copista*.¹³ Outro escreve reunindo o que é de outros, mas não de si mesmo, e este é dito *compilador*. Outro escreve o que é de outros e de si mesmo, mas o que é de outros é principal, e o que é de si mesmo é acrescentado para evidência; e este se diz *comentador*, não autor. Outro ainda escreve o que é de si mesmo e de outros, mas o que é de si mesmo é principal, e o que é de outros é acrescentado para confirmação; e tal deve ser dito *autor*. Este é o caso do Mestre, que apresenta suas sentenças e as confirma com as sentenças dos Padres. Donde verdadeiramente deve ser dito autor deste livro.¹⁴ (BOAVENTURA, 1882, p. 14-15, tradução nossa, grifo do autor).

Para a nossa linha de raciocínio, é fundamental observar na passagem acima que mesmo o nível mais elevado na hierarquia progressiva de participação na redação de um livro, o de “autor”, não isenta o mesmo de fazer constar em seu texto (a parte principal) passagens de obras alheias (parte secundária). Trata-se de uma cooperação contínua, expressão constitutiva do conceito medieval de autoria, o que nos conduz, enfim, ao subtítulo da tese de que trataremos a seguir.

COOPERAÇÃO E CONTINUIDADE

Eis duas palavras cujos sentidos se completam: antes de falarmos de música,

¹³ Em latim, *scriptor*, mas que para não se confunda com “autor/escritor”, preferimos traduzir por “copista”. Está claro que Boaventura se refere na verdade ao que hoje comumente se entende por copista ou escriba: aquele encarregado apenas de copiar um texto dado o mais fielmente possível (afinal, dentre os “quatro modos”, tratava-se do menos “participativo” em termos de autoria e autonomia). Muito em função de a base dos textos ser manuscrita, o trabalho do copista medieval estava sujeito a erros que eram corrigidos com raspagem da tinta e/ou glosa do modelo. Dúvidas eram frequentes e decisões precisavam ser tomadas nos *scriptoria* monásticos, onde os trabalhos de cópia costumavam ser supervisionados. Mas, segundo Kraebel (2019), parte da comunidade acadêmica tende atualmente a conceber o copista medieval como um sujeito com mais autonomia do que se costuma imaginar. Segundo certos estudiosos da atualidade, o copista tomava decisões relativamente autônomas frente ao texto; é o que se costuma chamar de “autoria do copista” (*scribal authorship*) descrita a seguir: “Recentemente, em meio acadêmico, a cooperação da prática dos copistas tem mais frequentemente sido usada para argumentar em favor das contribuições feitas por eles nos trabalhos que copiavam, escolhendo por apresentar o texto de uma maneira própria ou partindo de seus exemplares e oferecendo o que consideravam serem correções ou melhoramentos” (KRAEBEL, 2019, p. 101, tradução nossa). (In recent scholarship, the commonality of scribal practice has most frequently been used to argue for the contributions made by scribes to the works that they copied, choosing to present the text in a particular way or departing from their exemplar and offering what they considered to be corrections or improvements).

¹⁴ Ad intelligentiam dictorum notandum, quod quadruplex est modus faciendi librum. Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando; et iste mere dicitur *scriptor*. Aliquis scribit aliena, addendo, sed non de suo; et iste *compiler* dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tanquam principalia, et sua tanquam annexa ad evidentiam; et iste dicitur *commentator*, non auctor. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tanquam principalia, aliena tanquam annexa ad confirmationem; et talis debet dici *auctor*. Talis fuit Magister, qui sententias suas ponit et Patrum sententiis confirmat. Unde vere debet dici auctor huius libri.

tenhamos em mente que a cooperação contínua é uma marca constitutiva da própria sociedade e da cultura medievais, o que vai de mínimas ações cotidianas a grandes obras. É como um tecido sem costuras, imagem bastante efetiva proposta pelo filósofo Marías (2004, p. 138). Considera ele que “assim como as catedrais são imensas obras anônimas ou quase isso, resultado de um grande trabalho coletivo de gerações inteiras, também o pensamento medieval vai sendo tecido sem descontinuidade, sobre um fundo comum, até o final da Idade Média.”

Além de Marías, o historiador Fernand Braudel¹⁵ escreveu um artigo, considerado clássico no meio, sobre a *longa duração* do tempo histórico. Ele primeiro descreve um “tempo médio”, “[...] uma narrativa da conjuntura que põe em questão o passado em grandes fatias: dez, vinte ou cinquenta anos.”¹⁶ (BRAUDEL, 1958, p. 727, tradução nossa). Em seguida, chega à *longa duração*: “Muito além dessa segunda narrativa [do “tempo médio”], se situa uma história de fôlego ainda mais mantido, de alcance secular dessa vez: a história longa, ou mesmo de duração muito longa.”¹⁷ (BRAUDEL, 1958, p. 727, tradução nossa). Ernst Curtius (1886-1956), em um livro sobre a literatura medieval, chega a usar a palavra “continuidade”, alinhando-se com a noção de permanente retorno de modelos ao longo dos dez séculos medievais:

Continuidade! Ela se nos defrontou em centenas de formas [...]. Realiza-se em todos os graus, desde o aprendizado dos rudimentos até a conquista consciente, feliz, de uma herança; desde a manta de retalhos de um centão até ao domínio do verso latino, que iguala os modelos da Antigüidade: há poesias medievais sobre as quais os filólogos hesitaram dentro dos limites de um milênio! (CURTIUS, 1957, p. 409).

Não se trata de mera leitura, de interpretação moderna de fatos e documentos (ainda que as copiosas referências

convergentes de autores de calibre de várias áreas do conhecimento nos permitisse supor que estamos pisando em terreno firme!). Na verdade, os próprios textos medievais são explícitos quanto à ideia de “cooperação contínua” de longa duração. Na obra *Metalogicon*¹⁸ (Livro III, Capítulo IV), João de Salisbury¹⁹ (ca. 1115-1180)²⁰ parafraseia uma citação atribuída a seu mestre, Bernardo de Chartres († ca. 1130)²¹:

Bernardo de Chartres dizia que somos como anões postos em ombros de gigantes, para que possamos ver mais do que eles e mais longe, certamente não pela nitidez da própria vista, ou pela altura do corpo, mas porque fomos alçados ao alto e elevados à grandeza de gigantes.²² (SALISBURY, 1900, col. 900C, tradução nossa).

Os teóricos medievais julgavam imperativo recorrer às autoridades (*auctoritates*), mas não para simplesmente imitá-las. Eles pensavam em termos de uma construção em andamento, um edifício com muitos andares e operários. Consideravam que suas fundações eram sólidas, porém sujeitas a rachaduras (com exceção, obviamente, das Escrituras). Gilberto de Tournai (ca. 1200-1284) pensava que “*Os que escreveram antes para nós não são senhores, mas guias. A verdade está aberta a todos, ainda não foi possuída por inteiro.*” (TOURNAI *apud* LE GOFF, 2006, p. 119, grifo do autor).

Uma continuidade cooperativa expressa de forma semelhante em vários campos não é

¹⁸ “O nome *Metalogicon* deriva do grego, estando de acordo com a mania por títulos gregos que prevaleceu entre os escritores do século XII. [...] O autor nos informa que o título significa ‘uma defesa de’, ou ‘um apelo a favor’ dos estudos do *Trivium*. [...]” (MCGARRY, 2009, p. xx). (The name “*Metalogicon*” is of Greek derivation, in accordance with a fad for Greek titles prevalent among twelfth-century writers [...]. The author informs us that his title means ‘a defense of’, or ‘plea for’ the studies of the *Trivium* [...]). “Nas edições impressas recentes, o título *Metalogicon* foi mudado para *Metalogicus*; indubitavelmente a modificação da desinência se deveu à influência da obra *Policratus* [também de autoria de Salisbury].” (MCGARRY, 2009, p. xx, n. 30). (In the early printed editions the title *Metalogicon* was changed to *Metalogicus*; doubtless the modified ending was due to the influence of the *Policratus*).

¹⁹ “[...] a primeira figura de destaque a escrever à luz da obra aristotélica sobre lógica.” (LOYN, 1990, p. 222).

²⁰ Datação sugerida por Loyn (1990, p. 222).

²¹ Datação sugerida por Loyn (1990, p. 48).

²² Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris incidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea.

¹⁵ Fernand Braudel (1902-1985) – influente historiador francês e um dos mais destacados nomes da chamada “escola dos *Annales*”.

¹⁶ “[...] un récitatif de la conjoncture qui met en cause le passé par larges tranches: dizaines, vingtaines ou cinquantaines d’années.

¹⁷ Bien au-delà de ce second récitatif se situe une histoire de souffle plus soutenu encore, d’ampleur séculaire cette fois: l’histoire longue, même de très longue durée.

coincidência, mas concretização de um modo, de um agir relativamente universal para o período. Assim, a música também apresentava aspectos singulares desse mesmo agir que passam, como vimos, pela contrafatura, por citações e alusões entre obras de um compositor a outro, ou, eventualmente, entre obras de um mesmo compositor, e mesmo no interior de uma obra. São procedimentos inter ou intratextuais recorrentes.²³ O forte componente oral na cultura da época estimulava o uso de fórmulas que facilitavam a memorização de fragmentos musicais inteiros (vide nota 10, sobre centonização). Estas, porém, poderiam ser combinadas criativamente de inúmeras maneiras, o que deixava lugar para a expressão do domínio de uma técnica, para manifestações originais de musicalidade. Sobre isso, Curt Sachs ponderou: “o compositor de cantilações, longe de ser um costureiro de retalhos, deve antes ser comparado a um jardineiro engenhoso que arranja suas duas dúzias de flores heterogêneas em buquês sempre novos”²⁴ (SACHS, 1943, p. 85, tradução nossa). Nesse trânsito, obras poéticas e musicais passavam por metamorfoses que iam de sutis a pronunciadas, próprias da “movência dos textos” (ZUMTHOR, 1993, p. 144). A alta cultura medieval reservava um lugar especial para o livro e também, é claro, para os códices musicais, basta ver a riqueza e o esmero habitualmente envolvidos na confecção de um manuscrito, mas quanto às práticas musicais, os relatos dão conta de uma predominância da oralidade²⁵ nos processos de produção e transmissão, uma espécie de ação que “[...] enquanto oral, não é jamais reiterável”. (ZUMTHOR, 2010, p. 275).

Voltemos, finalmente, ao enigma, ao desafio lançado pelo contato com a cultura medieval: ela produz um sentimento de familiaridade para

logo, subitamente, provocar surpresa ou estranhamento. A música da época mostrava-se ortodoxa quando insistia em formas e fórmulas consagradas, ao circunscrever e renovar tópicos e modelos, ou ainda ao tornar obrigatórios certos procedimentos e abordagens. Mas, do momento em que se passava à atualização da obra, abria-se um universo oposto, tendente à mutabilidade, permeado de inconstâncias, idiosincrasias, possibilidades sempre renovadas de intertextualidades, alusões e citações, próprias de uma cultura que vivia na intercessão de expressões orais e escritas. Em suma, a obra permanecia “aberta” em vários sentidos. Segundo o ponto de observação, a música medieval revela-se, assim, ortodoxa ou heterodoxa, e nessa ambivalência habita um de seus encantos.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Tomás de, Santo. *Tertia Pars Summae Theologiae: a quaestione LX ad quaestionem XC ad codices manuscriptos vaticanos exacta cum commentariis Thomae de Vio Caietani Ordinis Praedicatorum S.R.E. Cardinalis et supplemento eiusdem tertiae partis cura et studio Fratrum Eiusdem Ordinis*. Romae ex Typographia Polyglotta, 1906. t. 12.

BOAVENTURA, São. *Commentaria in Quatuor Libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*. In: COLLEGIUM SANCTI BONAVENTURAE (studio et cura). *Doctor Seraphici S. Bonaventurae S.R.E. Episcopi Cardinalis Opera Omnia*. Issu et auctoritate R.^{MI} P. Bernardini A Portu Romatino. Propre Florentiam: Ad Claras Aquas (Quaracchi), 1882. (t. 1, v.1). Disponível em: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/221_Bonaventura/1221-1274_Bonaventura_Dictoris_Seraphici_Opera_Omnia_\(Quaracchi\)_Vol_01_\(1\)_LT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/221_Bonaventura/1221-1274_Bonaventura_Dictoris_Seraphici_Opera_Omnia_(Quaracchi)_Vol_01_(1)_LT.pdf). Acesso em: 10 maio 2020.

BOÉCIO, Anísio Mânlio Torquato Severino. *De institutione musica*. In: FRIEDLIN, Gottfried (ed.). *De Institutione arithmetica (libri duo); De institutione musica (libri quinque)*. Leipzig: B.G. Teubner, 1867. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/De_institutione_musica_\(Bo%C3%ABthius%2C_Anicius_Manius_Severinus\)](https://imslp.org/wiki/De_institutione_musica_(Bo%C3%ABthius%2C_Anicius_Manius_Severinus)). Acesso em: 18 jul. 2020.

BRAUDEL, Fernand. *Histoire et Sciences sociales: La longue durée*. *Annales*, 13^e Année, n. 4, Oct.-Dec., 1958, p.725-753. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27579986>. Acesso em: 30 set. 2020.

CHEW, Geoffrey; MCKINNON, James W. Centonization. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05279>. Acesso em: 15 fev. 2021.

²³ A tese do autor referida neste artigo contém ilustrações musicais dessas ocorrências e outras partituras, além de registros fonográficos e vídeos didáticos.

²⁴ the composer of cantillations, far from being a patcher, might better be compared to an ingenious gardener who arranges his two dozen of motley flowers in ever new bunches.

²⁵ Ou, em música polifônica, de uma prática que denomino mista (ao mesmo tempo o oral e escrita), o chamado *cantare super librum*, que consistia essencialmente em ler uma voz de referência para cantar outra, de momento e conscientemente.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral, com colaboração de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DAHLHAUS, Carl. *Essais sur la Nouvelle Musique*. Traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand. Genève: Contrechamps, 2004.

DILTHEY, Wilhelm. *Introdução às Ciências Humanas: tentativa de uma fundamentação para o estudo da sociedade e da história*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Organizado por Michael Schröter. Tradução: Vera Ribeiro. Revisão técnica e notas: Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. 4. ed. Revisão de Mário R. Q. Moraes e Carlos T. Kurata. São Paulo: Brasiliense, 1992.

GAMPEL, Alan. Papyrological Evidence of Musical Notation from the 6th to the 8th Centuries. *Musica Disciplina*, v. 57, p. 5-50, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24427165> Acesso em: 08 mar. 2020.

HALL, Mirko. Friedrich Schlegel's Romanticization of Music. *Eighteenth-Century Studies*, Baltimore, v. 42, n. 3, p. 413-429, Spring 2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40264220?seq=1>. Acesso em: 03 jan. 2018.

KRAEBEL, Andrew. Modes of Authorship and the Making of Medieval English Literature. In: BERÉNSMEYER, Ingo; BUELENS, Gert. DEEMOR, Marysa (ed.). *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2019. p. 98-114. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/terms.%20https://doi.org/10.1017/9781316717516.007> Acesso em: 02 fev. 2020

LE GOFF, Jacques. *Os Intelectuais na Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LOYN, Henry Royston (org.). *Dicionário da Idade Média*. Tradução de Alvaro Cabral. Revisão técnica de Hilário Franco Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

MARÍAS, Julian. *História da Filosofia*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MCGARRY, Daniel D. Introduction. In: SALISBURY, John of. *Metalogicon: a twelfth-century defense of verbal and logical arts of the trivium*. Translated with an introduction & notes by Daniel D. McGarry. Philadelphia: Paul Dry Books, 2009. p. xv-xxvii.

MEYER, Christian. Polyphonies médiévales et tradition orale. *Cahiers de musiques traditionnelles*, Genève, v. 6, p. 99-117, 1993.

Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40240162>. Acesso em: 05 abr. 2020.

PLANCHART, Alejandro Enrique. Trope. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 de janeiro de 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28456>. Acesso em: 15 fev. 2021.

PLUMLEY, Yolanda. Intertextuality in the Fourteenth-Century Chanson. *Music & Letters*, New York, v. 84, n. 3, Aug. 2003, p. 355-377. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3526310>. Acesso em: 23 jan. 2020.

SACHS, Curt. *The Rise of Music in the Ancient World: East and West*. New York: Dover, 1943.

SALISBURY, João de. Metalogicus. In: MIGNE, Jacques-Paul (comp.). *Patrologia cursus completus*. Parisiis: Garnier Fratres Editores, et Jacques-Paul Migne, Successores, 1900. col. 823A-946C. (Series Latina, t. 199). Disponível em: <https://archive.org/details/patrologiaecurs10unkngoog/page/n466/mode/2up?q=quasi+nanos>. Acesso em: 11 jul.2020.

WAGNER, Peter. La paraphonie. *Revue de Musicologie*, Paris, t. 9, n. 25, p. 15-19, Fév. 1928. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/925525>. Acesso em: 10 mar. 2020.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Tradução de Amálio Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Maria Lucia Diniz Pochat e Maria Ines de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



Pedro Hasselmann Novaes

estudou com o flautista doce Pierre Hamon no Conservatório Érik Satie (Paris), formando-se com o Primeiro Prêmio e Menção (1998), tendo seguido paralelamente cursos no *Centre de Musique Médiévale de Paris* (1996-1998). No Brasil, foi aluno de Mário Orlando Guimarães e de Laura Rónai. Graduado em Licenciatura em Música (2003), Mestre em Musicologia (2008) pela UNIRIO e doutor em Teoria e Prática da Interpretação (2021) pela mesma universidade. Professor e multi-instrumentista, integra vários grupos de música antiga, com destaque para a música da Idade Média. Participou dos CDs *Annu Gaudia* (Conjunto Longa Florata); *O Trovador da Virgem e Estilo novo, nova arte*, ambos com o conjunto Atempo; *Sem mim* (trilha sonora do Grupo Corpo); *Rosa das Rosas e Salus Infirmorum* (Conjunto Codex Sanctissima). Participou do fonograma e de parte significativa da trilha sonora da novela de época *Deus Salve o Rei* (Rede Globo).





A ÓPERA FRANCESA

DAS ORIGENS À REVOLUÇÃO



Tradução de
LAURA RÓNAI

NAS ORIGENS DA ÓPERA FRANCESA: MAZARIN E A ÓPERA ITALIANA

É ao cardeal de Mazarin, nos anos de 1650, que se devem as primeiras representações de óperas na França. Aproveitando-se de seu prestígio junto à rainha Ana da Áustria, ele teve como objetivo implantar a ópera italiana inicialmente na Corte e depois mais amplamente no reino. Orfeo (1647) de Luigi Rossi, Xerses (de 1660) e Ercole Amante (1662) de Francesco Cavalli impressionaram o público francês, mas a experiência foi interrompida quando o jovem Luís XIV ascendeu ao trono. Foi preciso esperar uma dezena de anos para que a história da ópera na França tomasse um novo rumo.

INSTITUCIONALIZAÇÃO: A ACADEMIA REAL DE MÚSICA

Pierre Perrin e Robert Cambert inauguraram a primeira reflexão sobre a criação de uma ópera verdadeiramente "francesa", que sintetizaram em sua peça pastoral **POMONA**, montada no teatro da nova *Academia Real de Música* em 1671, diante de um público maravilhado por esta aliança bem-sucedida entre poesia e música. A instituição passou em seguida para as mãos de Jean-Baptiste Lully, que foi o verdadeiro arquiteto da criação da ópera francesa durante a segunda metade do século XVII. Com o estímulo de Luís XIV e contando com seu apoio incondicional, ele imaginou um espetáculo ambicioso combinando em partes iguais poesia, música, dança e maquinário de teatro. O novo gênero assim criado, a tragédia na música, dominou a cena francesa até a virada do século XIX, antes de evoluir para a Grande Ópera Francesa, ao contato com a estética romântica nascente.

O REINADO DE LUÍS XIV: TRIUNFO DE LULLY

O gênero imaginado por Lully e perpetuado pelas gerações seguintes teve suas raízes tanto na ópera italiana (que já era apreciada na época de Mazarin) quanto no balé de corte (praticado desde o final do século XVI), na tragédia declamada de Corneille e de Racine e na comédia-balé, da qual Molière e Lully produziram os primeiros exemplos bem-sucedidos no início da década de 1660. Neste gênero dominava também o gosto pelo canto ornamentado praticado nos salões e a pompa orquestral dos *Vinte e Quatro Violinos do rei*. A fundação da *Academia Real de Música* em 1669 instituiu um teatro e uma administração inteiramente dedicados a esse novo tipo de espetáculo. A partir de 1672, todos os anos Lully produzia um novo título, geralmente por ocasião das celebrações do Carnaval, em colaboração com poetas, mecânicos-cenógrafos, figurinistas e coreógrafos prestigiados: Quinault, Berain, Vigarani Beauchamp... Enquanto isso, o compositor se dedicava a treinar intérpretes para melhor atender seu projeto: da orquestra ao coro, passando pelos solistas de canto e de dança, todos eram estimulados pela ambição do Superintendente e acabaram por expandir os limites da sua arte. Quando ele morreu em 1687, a Ópera de Paris podia se gabar de ser o primeiro teatro da Europa, uma posição que ocupou por quase dois séculos.

Ao longo de suas obras, de *Cadmus & Hermione* (1673) a **ARMIDE** (1686), Lully se aventurou por inúmeras experiências, tanto no campo musical e acústico quanto no teatral e dramático. O crescente papel do coro e da orquestra (*Proserpine*, 1680), o imbricamento cada vez mais estreito entre os episódios cantados e dançados (*Roland*, 1685), o aprofundamento das personalidades dos protagonistas (*Atys*, 1676) e a audácia constantemente renovada das situações cênicas e os efeitos de maquinário (*Perseus*, 1682) fazem das óperas de Lully um

laboratório no qual todos os grandes problemas suscitados pela arte lírica são resolvidos de uma forma poderosamente original. Imitado por seus sucessores, Lully continuou a ser um modelo inevitável durante todo o século XVIII. É por isso que, após a morte do Superintendente, suas obras se tornaram o sustentáculo do repertório da Academia Real e dos teatros de província. Por quase um século, não se passou uma única temporada sem que pelo menos uma de suas óperas fosse montada. Alguns títulos foram traduzidos, adaptados e executados em outros países europeus.

O PERÍODO DA REGÊNCIA: TRIUNFO DE CAMPRA E DE DESTOUCHES

Enquanto isso, o repertório diversificou-se. Depois da morte de Lully, o monopólio que ele se havia arrogado chegou ao fim; seus contemporâneos e discípulos estavam finalmente livres para se afirmarem no mesmo gênero. Começou um segundo período, marcado especialmente pelo nascimento de espetáculos mais leves (pastoral e ópera-balé) que privilegiavam tramas campestres, cômicas ou que punham em cena personagens do cotidiano. Os autores se abriram a um estilo musical mais variado – os "gostos reunidos" – advogando em particular a vocalização italiana, e favorecendo a tendência do gosto geral que se inclinava da canção para a dança. Foi sob a regência de Philippe d'Orléans (1715-1723) que essa modernidade acabou efetivamente florescendo. Dois autores se apoderaram do palco operístico com sucesso: André Campra (que escreveu, entre outras, *L'Europe galante* em 1697, *Tancredi* em 1702 e *Les Fêtes vénitiennes* em 1710) e André Cardinal Destouches (cujos sucessos foram *Issé* em 1697 e *Callirhoé* em 1712). Ao seu lado estavam autores tão diversos quanto Marin Marais, Marc-Antoine Charpentier, Henry Desmarest ou Jean-Joseph Mouret. Todos eles empreenderam experimentações musicais, ao tornarem a escrita harmônica mais complexa,

variarem a forma das árias, dramatizarem o recitativo graças ao apoio da orquestra e, acima de tudo, ao colorirem suas partituras com sonoridades inéditas pelo uso de um *instrumentarium* cada vez mais variado (contrabaixo, flautas, violoncelo, *musette*, trompete e tímpanos, percussão). A tempestade de *ALCYONE* (1706) de Marais e a cena rural de *Hippodamie* (1708) de Campra, cada qual em seu gênero, estão entre os exemplos mais famosos.

O REINADO DE LOUIS XV: TRIUNFO DE RAMEAU

Com o advento de Luís XV (1723), a diferenciação de gênero se esfumou, notadamente com a criação de ballet heroico, que incorporava o tom grandioso da tragédia lírica na moldura da ópera-balé. Os primeiros exemplos - *Les Fêtes grecques & romaines* (1723), de François Colin de Blamont e *Les Éléments* (1725) de Michel-Richard de Lalande e Destouches – tinham a intenção de glorificar o jovem rei e recuperar o esplendor de seu bisavô. É este gênero que, ao lado da tragédia lírica, ocupará a atenção dos compositores e do público por quase meio século. Em 1733, a estreia de Jean-Philippe Rameau com *Hippolyte & Aricie* foi um divisor de águas na história da ópera: os "lullystas" partidários do estilo antigo, se opuseram aos "ramistas" partidários da modernidade. Apesar do choque causado pelos achados harmônicos, melódicos e rítmicos de Rameau (o famoso "TRIO DAS PARCAS" foi considerado tão desconcertante que acabou sendo suprimido da montagem), os ouvidos do público francês se acostumaram pouco a pouco com as ousadias ramistas, ao ponto de elevarem o compositor a "primeiro músico" do reino e até mesmo da Europa como um todo. Seu estilo, levando ainda mais longe os avanços conseguidos pela geração anterior, não se afastava fundamentalmente da maneira francesa instaurada por Lully. Dentre as trinta obras compostas entre 1733 e 1764, a maioria

foi coroada de sucesso: tanto as tragédias líricas (*Castor & Pollux*, *Dardanus* et *Zoroastre*) quanto os balés heroicos (*Les Indes galantes*, *Les Fêtes d'Hébé*, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour...*). Algumas obras em um ato destinadas aos espetáculos da corte (*Pygmalion*, *Anacréon*, *La Guirlande*) também obtiveram excelente recepção em Paris, bem como as comédias líricas *Platée* (1745) e *Les Paladins* (1760). À sombra de Rameau trabalharam outros compositores como François Francoeur e François Rebel, Pancrace Royer, Antoine Dauvergne e Jean-Joseph de Mondonville. Uma menção especial deve ser feita a Jean-Marie Leclair cuja única tragédia, *Scylla & Glaucus* (1746) é uma das obras mais bonitas da época.

A *Academia Real de Música*, foi profundamente abalada em 1752-1754 com o episódio da *Querelle des Bouffons*: a descoberta da ópera bufa italiana, através de *La Serva Padrona* de Pergolesi, provocou um intenso debate sobre as qualidades da ópera francesa, que parte do público – os filósofos à frente – considerava obsoleta e grandiloquente. No entanto, o grande estilo nacional não foi expulso de cena, e ainda se manteve por vinte anos, graças à Francoeur e Rebel (1757-1767) que encenaram com muito luxo uma grande parte das tragédias líricas de Lully. O nascimento da ópera cômica nos *théâtres de la Foire* e os sucessos dos jovens François-André Danican Philidor, Pierre-Alexandre Monsigny, Egidio Romualdo Duni e André-Ernest-Modeste Gretry, tiveram influência sobre o repertório da *Academia real*. Preservando os assuntos imponentes que respondiam à estética do maravilhoso, os compositores gradualmente transformaram sua música,

ANUNCIANDO O ESTILO CLÁSSICO EUROPEU.

Entre as obras-chave desta evolução, devemos mencionar *Ismène & Isménias* (1764) de Jean-Benjamin de La Borde, *Sylvie* (1766) de Jean-Claude Trial et Pierre Montan Berton, *Aline reine de Golconde* (1766) de Monsigny, *Ernelinde princesse de Norvège* (1767) de Philidor, *Isménor*

(1773) de Jean-Joseph Rodolphe, *Céphale & Procris* (1773) de Grétry et *Sabinus* (1773) de François-Joseph Gossec. Quando chegou a Versalhes em 1770, a jovem delfina Marie-Antoinette – uma grande amante da música – deu enorme apoio a esta transformação do gosto.

O REINADO DE LUÍS XVI: TRIUNFO DE GLUCK

Em 1774, o advento de Luís XVI proporcionou à rainha a influência necessária para acelerar a evolução do gosto francês ao impor a abertura de portas de Versalhes e Paris a autores estrangeiros. Christoph Willibald Gluck celebrou a coroação com sua *Iphigénie en Aulide* (1774), que teve enorme impacto sobre o público e decretou a sentença de morte do antigo repertório. Suas tragédias "reformadas", banindo o decorativo e reivindicando um retorno à grandeza original da ópera francesa – Lully, portanto! – obtiveram todas um enorme sucesso, e se tornaram os pilares do novo repertório: *Orphée & Euridice* (1774), *Alceste* (1776), *Armide* (1777) e *Iphigénie en Tauride* (1779). Ele continuou a ser o modelo indiscutível, mesmo sob o Império e a Restauração: foi somente a chegada de Rossini e depois a de Meyerbeer, nos anos 1825-1835, que pôs fim à escola gluckista. No entanto, conseguiram criar para ele um rival, Niccolò Piccinni: enquanto Gluck representava o gosto alemão, Piccinni personificava o estilo italiano. Uma nova desavença sacudiu a *Academia Real de Música* (1778), mas se acalmou com a partida de Gluck para Viena em 1779.

Os estilos dos dois autores, bastante distintos se compararmos *Armide*, de Gluck, e *Roland*, de Piccinni, fundiram-se, no entanto, nas partituras de seus sucessores e imitadores, mais ou menos talentosos. Esses foram, em sua maioria, estrangeiros: Johann Christoph Vogel, Johann Christian Bach, Antonio Salieri, Antonio Sacchini, Luigi Cherubini... Entre as obras marcantes compostas até a Revolução,

devemos lembrar *Amadis de Gaule* (1779) de J. C. Bach, **ANDROMAQUE** (1780) de Grétry, *Didon* (1783) de Piccinni, *Les Danaïdes* de Salieri (1784) e *Œdipe à Colone* (1787) de Sacchini. Além destas tragédias líricas sombrias e grandiloquentes, dois gêneros gozaram também da apreciação do público: primeiramente o balé-pantomima, antepassado do grande balé romântico, que o coreógrafo Jean-Georges Noverre aperfeiçoou durante uma longa turnê pela Europa (1750-1775) antes de aclimatá-lo em Paris entre 1776 e 1781. **MÉDÉE & JASON**, sua obra-prima, criou uma impressão duradoura. E em seguida, a comédia lírica, da qual Grétry foi o verdadeiro arquiteto a partir de 1782, estabelecendo um grande gênero cômico para este teatro: *Colinette à la Cour* (1782), *L'Embaras des richesses* (1782), *La Caravane du Caire* (1783) ou *Panurge dans l'île des Lanternes* (1785) se aproveitaram tanto da experiência do autor no gênero cômico, quanto dos enormes recursos (coro, balé e cenários) do Teatro de Ópera de Paris.

OS CORPOS ARTÍSTICOS E AS ESPECIFICIDADES FRANCESAS

Os corpos artísticos estáveis da *Academia Real de Música* representavam um universo fechado, bem diferente de outros círculos líricos da Europa da mesma época. Constituídos desde sua origem, desapareceram apenas em meados da década de 1960, não sem ter evoluído, lentamente, ao longo dos séculos. No projeto de ópera francesa, desde o início, o jogo teatral (gestos, pausas e pantomima) e a declamação (articulação, velocidade e projeção) foram predominantes em relação ao canto propriamente dito. Assim, uma grande parte dos cantores estreou na *Comédie Française* nas obras de Corneille, Racine ou Molière antes de se dedicar à Ópera. A qualidade da voz – a beleza do timbre em particular – era, portanto,

secundária. Na França, nos séculos XVII e XVIII, nem a tessitura (soprano, mezzosoprano, tenor, barítono e baixo), nem as tipologias vocais (coloratura, ligeira, lírica, dramática) eram tão diferenciadas assim. O elenco era globalmente dividido em *categorias* e *empregos*. Três *categorias* hierarquizavam os cantores solistas, segundo sua importância e seu salário: *Premiers Sujets* (principais cantores), *Doubles* (substitutos para vocalistas, alternando com eles durante as apresentações, e muitas vezes chegando a sucedê-los) e *Coryphées* (cantores dos coros encarregados de pequenos papéis). Essas categorias davam direitos, mas também impunham certos deveres: os *Premiers Sujets*, por exemplo, não podiam se recusar a representar um papel escrito para eles; por outro lado, podiam deixar de atuar no final de um certo número de espetáculos para cedê-los aos *Doubles*. Os *Premiers Sujets* implicavam em um tipo físico, uma presença cênica e uma cor vocal. Para as mulheres: "princesas, pastoras e ninfas heroicas", "rainhas, mães e feiticeiras"; para os homens: "príncipes, guerreiros e pastores heroicos", "reis, pais e feiticeiros". A estes empregos principais eram adicionados os pequenos papéis, entre os quais se distinguiam os "grandes acessórios" (divindades, mestres de cerimônia, sacerdotes ...), os papéis de personagens-tipo (alegorias, personagens cômicos ...) e os corifeus do coro cantando pequenos solos. Embora já reconheçamos nas entrelinhas a futura classificação das vozes em sopranos, mezzosopranos, tenores et barítonos, seria arriscado sistematizar a reflexão: assim, muitos papéis de *primeiras jovens* foram escritos em tessituras idênticas às de papéis de feiticeiras ou mães, e um certo número de papéis-tipo pode ser cantado tanto por um tenor grave quanto por um barítono agudo. Se a distinção entre as tessituras se tornou mais fácil na época de Rameau e especialmente na de Gluck, é particularmente perigosa – e, para dizer a verdade, inútil – na época de Lully. Uma hierarquia semelhante estruturava o

corpo de baile, que era e continua sendo o mais numeroso e o mais exigente do mundo.

Deve ser lembrado que os compositores destinavam suas obras para cantores e dançarinos muito específicos e, desta forma, adaptavam os papéis a esses artistas. A presença de artistas excepcionais nos corpos estáveis, portanto, moldava significativamente a natureza do repertório; assim, a presença simultânea de Marie Fel, Jélyotte Pierre e Marie Salle na década de 1740, é suficiente para explicar o estilo particular das óperas de Rameau e Mondonville, assim como a reunião de Rosalie Levasseur, Joseph Legros, Henri Larrivée, Gaétan Vestris e Marie-Madeleine Guimard, uma geração mais tarde, ofereceu a Gluck e a Noverre os meios de reorientar a arte lírica e coreográfica.

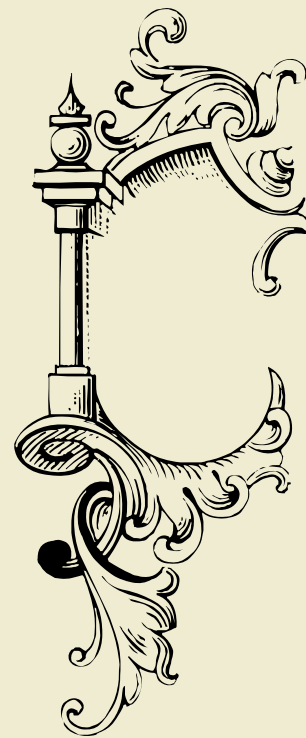
Historiador e teórico especializado em ópera francesa do século XVIII,

Benoît Dratwicky é diretor artístico do *Centro de Música Barroca de Versalhes* (França) desde 2006. Estudou violoncelo e fagote no *Conservatório de Metz* e Musicologia na *Universidade de Sorbonne*, em Paris. É autor de várias publicações aclamadas pela crítica, tais como a primeira biografia conhecida do diretor da ópera de Paris, Antoine Dauvergne, e uma monografia sobre o compositor François Colin de Blamont. Preparou edições modernas de diversas obras barrocas, possibilitando que muitas delas fossem apresentadas ao público de hoje em produções atuais. Regularmente escreve notas para os encartes de prestigiadas gravadoras, tais como para a coleção de óperas francesas gravadas pelo grupo *Concert Spirituel* para o selo *Glossa*. Dentre os anos de 1996 e 2008, colaborou com o ensemble *L'Astrée*, do qual foi co-fundador, preparando um grande número de arranjos de composições históricas. Realizou ainda trabalhos semelhantes para a *Orquestra Filarmônica de Bruxelas* e para o grupo *Le Cercle de l'Harmonie*. Benoît contribuiu para algumas das mais relevantes co-produções internacionais que introduziram o público estrangeiro ao repertório histórico de regiões menos conhecidas da França, por meio de concertos, produções operísticas e gravações em CD e DVD.



A INFLUÊNCIA DA ACADEMIA REAL: AS SUCURSAIS DA PROVÍNCIA

Desde cedo, o monopólio da Academia Real inclui a possibilidade de a instituição abrir sucursais nas principais cidades das províncias do reino: Lyon, Bordeaux, Marselha, Metz e Nancy foram dotadas de um teatro de ópera em meados do século XVIII. Pagando pesados royalties à Academia mestra de Paris, esses teatros contratavam artistas fixos (coro, orquestra, elenco) enquanto ao mesmo tempo desfrutavam das viagens que os cantores e as estrelas bailarinas de Paris organizavam a cada temporada com muita publicidade. O repertório era o mesmo que o da capital, adaptado aos recursos financeiros e ao elenco e funcionários de cada teatro. Foi apenas no século XIX que as cenas provinciais ganharam sua autonomia e diversificaram sua programação, produzindo tanto balés, quanto grandes óperas e óperas cômicas.



Doutora em música, **Laura Rónai** é responsável pela cadeira de flauta transversal na UNIRIO, onde ministra também o curso “Apreciação e crítica musical”, no Programa de Pós-Graduação em Música, além de pertencer ao corpo docente do PROEMUS. Já fez tournées e ministrou cursos e máster-classes por todo o Brasil, tendo se apresentado também na Espanha, Hungria, Inglaterra e Estados Unidos.

Ficha Técnica

Conselho editorial

ARTUR ORTENBLAD
ÁTILA DE PAULA
CAÊ VIEIRA
CARLOS BERTÃO
KRISTINA AUGUSTIN
LAURA RÓNAI
PATRICIA MICHELINI

Editora chefe

LAURA RÓNAI

Projeto gráfico e diagramação

ÁTILA DE PAULA

Revisores / Tradutores de texto

CAÊ VIEIRA
CARLOS BERTÃO
LAURA RÓNAI

Volume 1 Edição 1

Rio de Janeiro • Manaus

Setembro de 2021

TERMO DE RESPONSABILIDADE

Os textos aqui reunidos são de responsabilidade exclusiva de seus autores;

Não representam necessariamente a opinião da revista.

Prazos para futuras submissões serão divulgados nas redes sociais da Orquestra Barroca da Unirio. Acompanhe!



ORQUESTRABARROCA.DAUNIRIO.5



@OQUESTRA_BARROCA_DA_UNIRIO

Fale com a gente!

OBU.UNIRIO@GMAIL.COM

