

MÚSICA POPULAR, EXPRESSÃO E SENTIDO: COMENTÁRIOS SOBRE AS TÓPICAS NA ANÁLISE DA MÚSICA BRASILEIRA.

Acácio Tadeu de Camargo Piedade
Departamento de Música/UEDESC
acacio@udesc.br

Resumo:

O presente artigo pretende comentar a aplicação da teoria das tópicas em análise musical para o caso da música brasileira. A retomada do plano expressivo-retórico na análise musical se deu recentemente, com autores que se dedicaram ao período clássico da música européia, como Leonard G. Ratner, V. Kofi Agawu e Robert S. Hatten. Esta teoria ilumina de forma importante a compreensão das músicas pelo fato de, através da análise musicológica e da interpretação de pontos expressivos no texto musical, apresentar nexos culturais da musicalidade em foco. O objetivo principal desta comunicação é discutir a aplicabilidade desta teoria no campo da música brasileira.

Introdução: discussão sobre a análise musical e os estudos de música popular em geral

A quantidade de estudos acadêmicos sobre música popular brasileira tem crescido rapidamente desde a década de 80. Estas investigações, produzidas tanto no Brasil como no exterior, têm se fundamentado uma vasta quantidade de práticas através de variadas perspectivas teóricas e metodológicas¹. Uma parcela destas pesquisas trabalha sob a perspectiva musicológica utilizando um de seus recursos mais típicos: análise musical de partitura. Ocorre que o papel da partitura no mundo da música popular é bastante particular, e envolve sistemas de notação e conceitos específicos, como cifragem de acordes, *lead-sheet*, edição de songbooks, etc. Além disso, grande parte da música popular não está perpetuada em partitura, mas sim em gravações fonográficas². Por isso, o analista musical muitas vezes tem que transcrever gravações e criar sua partitura de trabalho para empregar os métodos analíticos³. Em geral, o foco da análise é a esfera melódica (e sua segmentação em temas, frases, motivos, etc.) e a forma (organização da apresentação das estruturas musicais no tempo), porém a compreensão da música popular muitas vezes exige a abordagem de vários outros aspectos, como por exemplo a performance. Mesmo assim, a análise musical é uma ferramenta fundamental no estudo de qualquer repertório musical, pois ilumina de forma reveladora o texto musical propriamente. No âmbito da música popular, contudo, só recentemente os estudos começaram a empregar de forma intensiva os recursos analíticos das várias teorias de análise musical⁴.

De fato, a análise musical foi, durante muitos anos, pensada como válida somente para a música erudita, pelo fato de que esta circula através de suporte escrito, a partitura,

¹ Por ex. ULHÔA e OCHOA (2005), e DUNN (2001) e McCANN (2005).

² Note-se que a música popular, em sua dimensão histórica, não pode ser compreendida isolada da história da fonografia: fonografia e música popular se desenvolvem de forma irmanada ao longo do século XX.

³ Sobre transcrição e análise de improvisações, ver BASTOS e PIEDADE (2006).

⁴ Dois exemplos: BERLINER (2001) para o jazz, e LUCAS (2002) para o congado mineiro.

objeto representacional que serve de base para a análise. Muitos autores comentam os aspectos culturais e ideológicos que estão por trás da preferência pela música erudita e exclusão da música popular do horizonte musicológico, alegando uma suposta inferioridade musical no que tange à complexidade formal e harmônica típicas da música erudita⁵. Nesta direção, muitos autores se apóiam nas idéias de ADORNO (1983, 1994), em busca de consistência para um discurso que já se encontra extremamente desgastado no início do século XXI⁶. A partir dos anos 80, surgem diversas críticas e movimentos de desconstrução e oposição ao formalismo na análise musical, entre eles o que se convencionou chamar de Nova Musicologia. Desta forma, os nexos sócio-culturais e históricos se tornaram pontos relevantes na análise musical, abrindo o campo para a música popular. O paradigma atual na área envolve um pluralismo de tendências (AGAWU, 2004)⁷.

Propostas de elaboração de uma musicologia da música popular já foram elaboradas, como a proposta de análise semiótica de Philip Tagg (TAGG, 1987). Um dos pontos importantes dos estudos de música popular é a descrição e análise dos gêneros musicais. Gêneros como o heavy metal (WALSER, 1990) ou a *canzona* italiana (FABBRI, 1982) são manifestações do mundo empírico que são compreendidas pelos nativos como gênero. Como no mundo literário (Todorov,), no universo musical gêneros e estilos constantemente se formam ou se transformam, sendo que análises sincrônicas tornam a discussão infértil. Por isso, a perspectiva de encarar os gêneros musicais como Bakhtin encara os gêneros de fala (BAKHTIN,), ou seja, como discursos, tem-se revelado uma ferramenta teórica interessante para abordar o tema (ver PIEDADE, 1997).

A teoria das tópicas, discutindo sua aplicabilidade no universo da música brasileira.

No século XVII, muitos teóricos basearam-se nos escritos de Aristóteles e Cícero sobre Retórica para descrever a oratória da música, configurando uma disciplina que se chamou *Musica Poetica* (principalmente Joachim Burmeister). Estas idéias desembocaram, no século seguinte, nos estudos da Teoria dos Afetos (principalmente Joahann Mattheson). Fundamental na filosofia aristotélica é a noção de *topoi*, entendidos como lugares-comuns (*loci-communes*) produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos. Os *topoi* formam a “Tópica”, as fontes que estão na base de um raciocínio. A Retórica Musical d

Esta visão da música como discurso está ancorada na idéia de figuras da retórica musical. Na retórica tradicional, figura é todo fragmento de enunciado cuja “configuração aparente não está conforme à sua função real”, resultando em uma transformação ou transgressão “codificada do próprio código” ANGENOT (1984:97).

A retórica, sobretudo na *elocutio*, distingue as figuras de palavras (ou tropos) das figuras de pensamento, que intervêm mais diretamente na organização do conjunto do discurso. Conforme MOISÉS, figuras de palavras dizem respeito à formação lingüística e consistem na transformação desta, por meio de categorias da *adiectio*, *detractio*,

⁵ Não é o caso adentrar este debate aqui: remeto o leitor a MIDDLETON (1990), HAMM (1995), entre muitos outros.

⁶ Em geral, há aí uma simplificação do pensamento adorniano que ignora as profundas contribuições deste filósofo para a estética (ver BÜRGER, 1988; JAMESON, 1991). Ver também SHUKER (1998).

⁷ Para alguns autores, a Musicologia atual atravessa uma crise devido ao seu próprio crescimento (NATTIEZ, 2005)

transmutatio, enquanto figuras de pensamento dizem respeito aos pensamentos (auxiliares), encontrados pelo sujeito falante para a elaboração da *matéria* e, por conseguinte, são, em princípio, objeto da *inventio*. Estas últimas, portanto, distinguem-se dos tropos, visto que estes implicam a mudança semântica dos vocábulos. As figuras de retórica não são mero *ornatus* adjacente ao pensamento, mas como trabalho específico sobre a própria significação (MOISÉS, 2004:188).

Análises paradigmáticas da música têm um rendimento notável em determinados repertórios musicais de povos tradicionais, como as sociedades indígenas⁸. Recortando as unidades musicais do discurso (motivos ou frases melódicas e/ou rítmicas, seqüências harmônicas, etc.) e dispondo-as frente a frente em uma mesma coluna, qual termos homólogos, revela-se de forma importante, para além da própria feição particular da unidade, a posição que ocupa no discurso musical. As unidades musicais em questão são, muitas vezes, atribuídas de qualidade ou *ethós*, isto por meio de convenção cultural (diga-se, histórica e tácita)⁹. Para Meyer, o uso destas convenções se dá como controle da expectativa, da satisfação ou suspensão das tensões geradas musicais nos processos formais da música tonal, o que comprovaria a importância da emoção e do significado na música (MEYER, 1956).

Nesta direção encontra-se o que alguns autores denominam oportunamente *topics*, e que envolve uma teoria da expressividade e do sentido musical que se pode chamar de “teoria das tópicas”. Os autores mais importantes desta perspectiva até o momento são RATNER (1980), AGAWU (1991) e HATTEN (1994, 2004). O universo estudado nestas obras é o da música européia do período clássico e romântico. No entanto, creio que a teoria das tópicas é uma excelente via na compreensão da significação musical e da musicalidade em geral, sendo perfeitamente adequada para o estudo da música popular brasileira. Após o estudo pioneiro de RATNER (1980), HATTEN (1994) desenvolveu o campo através da noção de “termos marcados” em sua projeção em termos binários opostos, abordando gêneros expressivos, tais como o gênero “Pastoral”.

Gostaria de enfatizar que as tópicas são também topo-lógicos, ou seja, sua plenitude significativa se dá não apenas por sua feição interna, mas também pela posição de sua articulação no discurso musical. Entendo que há uma significação implícita na progressão destas posições na cadeia sintagmática de um discurso musical¹⁰. Ou seja, Na análise do processo temático, para além dos desenvolvimentos de RÉTI (1951), ou seja, do processo temático e desenvolvimento motivico em direção à unidade formal, pode-se supor que se pode recompor uma espécie de roteiro ou esquema narrativo que se encontra em um nível mais abstrato do que aquele do próprio motivo (MEYER, 2000).

O problema não se limita a encontrar ou fixar as tópicas encontrados no discurso musical, mas a explicar como estes governam a sucessão dos afetos, gestos e tópicas¹¹. No caso de música escrita, a cadeia de tópicas expressivas se encontra determinada pela própria partitura, onde tópicas a serem revelados podem se articular diversas vezes em diferentes momentos e ordenações. Para Meyer, o uso destas convenções se dá sob o controle da expectativa, da satisfação ou suspensão das tensões geradas musicais nos processos formais

⁸ Por exemplo, PIEDADE (2004).

⁹ Estou enfatizando o caráter simbólico, portanto, o que não quer dizer que não haja também significação de ordem icônica ou indexical, isto tudo nos termos da semiótica peirceana.

¹⁰ Configurando aquilo que Agawu chama de “*plot*”, ou seja, um “roteiro”, “*a coherent verbal narrative that is offered as an analogy or metaphor for the piece at hand*” (AGAWU, 1994:33).

¹¹ Ver MEYER (2000:263).

da música tonal, o que comprovaria a importância da emoção e do significado na música (MEYER, 1956).

Já em improvisações, as posições das tópicas podem ser móveis, tendo o caráter de espaço de possibilidade que se abre em determinados pontos do discurso musical¹². Creio que as tópicas de um discurso musical (entendido como posições estruturais dotadas de qualidade determinadas) são experimentados pelos próprios intérpretes na sua prática musical, bem como pela audiência. Os estudos da retórica musical devem incluir, portanto, a esfera da recepção comonexo teórico (CANO, 1998).

Tópicas são objetos analíticos da significação musical, signos que podem ser comparados ao que Tagg chama de *museme*, especialmente o que ele define como *genre sinecdoche* (TAGG, 2005).

Tenho me dedicado ao estudo das relações entre retórica, poética e música, bem como à busca de possíveis tópicas da musicalidade brasileira., isto através de análises de partituras e de transcrições de improvisações. Comentarei aqui alguns universos de tópicas que venho estudando.

Tópicas da musicalidade brasileira

Há um estilo na brasilidade simultaneamente brincalhão e desafiador, exibindo audácia e virtuosidade, isto de forma graciosa e, principalmente, interesseira, individualista e maliciosa. Trata-se de um gesto profundo da musicalidade brasileira, impresso já na gênese de alguns gêneros, como o choro. Por exemplo, no final do século XIX e início do XX, período de gênese do choro, o flautista, solista do grupo, usualmente era o único músico que sabia ler partitura, e sua performance era marcada por frases modificadas em relação ao original, como que desafiando seus acompanhantes a segui-lo (PIEDADE e RÉA, 2006). Alguns mecanismos e frases musicais revelam este lado brincalhão, isto de forma a exibir alguma virtuosidade instrumental. De fato, trata-se de um conjunto de tópicas que chamarei de brejeiro. O brejeiro na musicalidade brasileira é brincalhão, difere do gesto que se entende por *scherzando*, por seu caráter menos infantil e mais malicioso e desafiador. A figura do malandro na cultura carioca e brasileira em geral alude a este tópico: o malandro que ginga com os pés, é esperto e competente (na ginga), desafiador (quem me pega?). A expressão musical deste caráter da brasilidade se dá através das tópicas brejeiros, que envolvem transformações musicais presentes, inicialmente, no choro. Os flautistas de choro e suas variações melódicas que desafiam seus acompanhantes a não se perder na música, alguns temas de Pixinguinha (o início e certas passagens de “um a zero”), Ernesto Nazareth (“apanhei-te cavaquinho”; aliás, este título expressa a brejeirice do cavaquinho). Muitas vezes está em jogo um tipo de “ataque falso” de nota, no qual um “deslize” cromático no agudo faz crer que houve erro, e no entanto se trata de uma transformação brejeira. Outras vezes, o tópico se manifesta mais na dimensão rítmica, como é o caso de certas “quebras” e deslocamentos irregulares que parecem brincadeiras rítmicas que desafiadoramente (para os acompanhantes e ouvintes) atravessam os tempos como que brincando, sem se deixar perder.

Há na musicalidade brasileira um conjunto de tópicas que estou designando tópicas “época de ouro”, onde reinam os maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras,

¹² Um exemplo é o que chamei de “citação em contexto” (ver PIEDADE, 2005). Sobre tópicas nas improvisações do jazz brasileiro, ver BASTOS e PIEDADE (2006).

imperava a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura. Um pouco do mundo lusitano está presente aqui, com evocações do fado e na singeleza das modinhas. Como que mito, manifesta-se aqui um Brasil profundo do passado através de volteios e floreios melódicos (vários tipos de apojaturas e grupetos), padrões rítmicos (maxiado, polka estilo “banda”) e certos padrões motivicos (escala cromática descendente atingindo a terça do acorde em tempo forte) que estão fortemente presentes no mundo do choro e em vários outros repertórios de música brasileira, tanto na camada superficial quanto em estruturas mais profundas¹³. Das “Valsas de Esquina”, de Francisco Mignone, a certos trechos de composições de Hermeto Pascoal, as tópicas época de ouro se apresentam com melodias em primeiro plano, em estilo *cantabile*, sempre com lirismo e nostalgia.

Henrique Oswald (1854-1931)

Alberto Nepomuceno (1864-1920)

Francisco Braga (1868-1945)

Glauco Velasquez (1884-1913)

Alexandre Levi (1864-1892)

Leopoldo Miguez (1850-1902)

Luciano Gallet

Fructuoso Viana, Heckel Tavares, Brasília Itiberê, Lorenzo Fernandez, Radamés Gnattali, Francismo Mignone, Luis Cosme, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos.

Guerra-Peixe, Koellreutter, Cláudio Santoro

Um dos conjuntos de tópicos mais claros na música brasileira é o das tópicos nordestinos: a musicalidade nordestina é um recurso fortemente empregado na expressão da brasilidade (PIEDADE, 2003). Desde cedo este Nordeste profundo se apresentou musicalmente em diversos repertórios musicais. O baião e a escala mixolídia, usada mediante uma série de padrões, se tornaram índice de brasilidade, por exemplo, nas composições nacionalistas de Camargo Guarnieri e outros compositores que se opunham ao atonalismo do movimento Música Viva dos anos 40¹⁴.

Certamente o universo afro-brasileiro constitui um conjunto de tópicos afro, presente nos batuques, lundus, jongos, etc¹⁵.

A presença da musicalidade do jazz permeia várias esferas da música brasileira. Na investigação da chamada “música instrumental”, ou jazz brasileiro, tenho caminhado em direção ao tópico bebop, de acordo como uso específico deste termo entre músicos brasileiros (ver PIEDADE, 1997, 1999, 2003, 2005).

Podemos ainda reconhecer outros conjuntos possíveis para o universo de tópicos da musicalidade brasileira: tópicos sulinas (envolvendo a música tradicional das terras gaúchas e gêneros musicais argentinos, uruguaios e paraguaios tais como guarânia, chacarera, milonga, tango, etc., envolvendo especialmente a superposição rítmica de 3 contra 2 tempos); tópicos caipiras (que evocam o mundo rural conforme a imaginação do Brasil do sudoeste e central, tendo a figura do caipira e seus duetos em terças e sextas paralelas, bem como os ponteiros da viola caipira como referenciais mais evidentes);

¹³ Estruturas mais profundas no sentido da perspectiva schenkeriana, como aliás emprega AGAWU (1991).

¹⁴ Ver NEVES (1981).

¹⁵ Neste caso, há um artigo que busca levantar os tópicos afro no repertório pianístico brasileiro (Cazarré, 1999), o único trabalho produzido no Brasil que utiliza a perspectiva analítica da teoria dos tópicos, até onde pude saber.

Outros possíveis conjuntos a serem investigados: tópicas ameríndios (principalmente no uso de flautas nativas e de percussão do tipo “pau-de-chuva”), tópicas árabes (mais recentes, com a influência da *world music*, principalmente através de escalas e ornamentações), oriental (pentatonismo), experimental (especialmente no timbre), atonal (evocando um cultivo erudito de “vanguarda”), tropical (estratégias icônicas denotando as florestas e a exuberância tropical, como os pássaros em Villa-Lobos), entre outros.

Conclusões

Como conclusão deste artigo, afirmo o grande rendimento de investigações da dimensão expressiva da música brasileira, bem como da análise musical detalhada dos textos musicais deste vasto repertório, desta forma contribuindo para dissolver as fronteiras entre o mundo erudito e popular. A teoria das tópicas é uma ferramenta de análise musical que supera o mero formalismo, ao envolver simultaneamente conhecimentos musicais e interpretações histórico-culturais, funciona como via de acesso à significação e aos nexos culturais em jogo na música brasileira.

Referências

- AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- How we got out of analysis, and how to get back in again. *Music Analysis*, 23/ii-iii, 2004, pp. 267-286.
- ADORNO, Theodor W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição, *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas: Textos Escolhidos*, Coleção “Os Pensadores”, São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. .
- Sobre Música Popular, In: Gabriel Cohn (org.) *Adorno: Sociologia*, Coleção Grandes Cientistas Sociais, São Paulo: Ática, 1994, pp. 115-46.
- ANGENOT, Marc. *Glossário da crítica contemporânea*, 1984.
- BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- BASTOS, Rafael J. de M. “Brazil”, in J. Shepherd, D. Horn e D. Laing (eds.), *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. 3: Latin America and the Caribbean. London: The Continuum International Publishing Group, 2005, pp. 212-248.
- BASTOS, Marina Beraldo e PIEDADE, Acácio Tadeu de C.. A Análise Musical de improvisações no Jazz Brasileiro. *Anais da II Jornada de Pesquisa e Seminário de Iniciação Científica do CEART* (CD-Rom). Florianópolis: UDESC, 2006.
- BÜRGER, P. O Declínio da Era Moderna, In *Novos Estudos CEBRAP*, 20, 1988:80-95.
- CANO, Rúbens López. *Musica poetica – aesthesica musica: The Theory of Baroque Musical Rhetoric as an aesthetic trace*. 6 *International Conference on Musical Signification* Université de Provence, Aix-en-Provence, 1998. Disponível on-line em <http://www.geocities.com/lopezcano/index.htm>
- CAZARRÊ, Marcelo Macedo. A trajetória das Danças de Negros na Literatura Pianística Brasileira: um estudo histórico-analítico. *Em Pauta*, 14/15, Porto Alegre: UFRGS, 1999:83-94.
- DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.

- FABBRI, Franco. In Philip Tagg e David Horn (eds.) *Popular Music Perspectives*. Göteborg & Exeter: IASPM, 1982, pp. 52-81.
- HAMM, Charles. *Putting Popular Music in its Place*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1995.
- HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness Correlation, and Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- LUCAS, Glauro. *Sons do rosário; um estudo etnomusicológico de um congado mineiro*. B. Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- McCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil: Popular Music and the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.
- MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- *Spheres of Music: A Gathering of Essays*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press, 1990.
- Popular music analysis and musicology: bridging the gap. *Popular Music*, vol. 12/2, 1993, pp. 177-190.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*, São Paulo: Cultrix, 2004.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. O Desconforto da Musicologia. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, n. 11, 2005, pp. 5-18.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades, In Rodrigo Torres (ed.) *Música Popular en América Latina: Actas del Ilo. Congreso Latinoamericano del IASPM*. Santiago de Chile: Fondart, 1999, pp. 383-398.
- Brazilian Jazz and Friction of Musicalities, In: E. Taylor Atkins (ed.) *Planet Jazz*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, pp. 41-58.
- *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado em antropologia. Florianópolis: UFSC, 2004.
- Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades. *Revista Opus*, 11, 2005, pp. 197-207.
- RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- RÉTI, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. New York: Macmillan, 1951.
- SHUKER, Roy. *Key Concepts in Popular Music*. London: Routledge, 1998.
- TAGG, Philip. *Introductory Notes to the Semiotic of Music* (versão 3, 1999). Artigo disponível on-line em <http://www.tagg.org/>, consultado em 2005.
- TAGG, Philip. Musicology and the semiotics of popular music. *Semiotica*, 66-1/3, 1987:279-298.
- ULHÓA, Martha; OCHOA, Ana Maria (orgs.) *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.