

## MATRIZES - MÚSICA POPULAR NO INÍCIO DO SÉCULO XIX NO RIO DE JANEIRO

Partituras, performance e escuta da música popular do passado.

Popular music of the past: score, performance, listening

EVP – The University of Texas at Austin

(jan.fev. 2008)

Exemplos musicais (trechos) no link:

<http://www.unirio.br/mpb/textos/AustinMusicalExamples/>

Martha Tupinambá de Ulhôa  
mulhoa@unirio.br  
Instituto Villa Lobos – UNIRIO

Este texto relata parte dos resultados de pesquisa desenvolvida desde 2001 sobre as Matrizes Culturais e Musicais da Música Brasileira Popular.<sup>1</sup> É significativo que tais resultados sejam apresentados no Departamento de Música da Universidade do Texas em Austin, que tem desempenhado um papel importante para os estudos da música latino-americana, principalmente pela atuação do nosso saudoso Gerard Béhague e também pela existência do fórum de divulgação de pesquisas tão respeitado na área que é o periódico Latin American Music Review (LAMR).<sup>2</sup>

Assim começo me reportando a um artigo publicado na Revista em 1998, onde Manuel Veiga relata como a musicologia é uma ciência relativamente recente na universidade brasileira (desde a década de 1970), e como o fomento à pesquisa e formação de docentes em música pelas agências governamentais brasileiras é mais recente ainda, se estabelecendo a partir da década de 1980, os cursos de doutorado em música começando a funcionar apenas na década de 1990.

Muitos de nós, eu inclusive, fizemos nossa formação em universidades norte-americanas e européias. Eu própria tive o privilégio de cursar o doutorado em musicologia em Cornell (1986-1990), sob os auspícios do Programa FULBRIGHT/LASPAU. Em Ithaca pude me inteirar tanto dos clássicos como das tendências mais atuais dos estudos musicológicos e etnomusicológicos,

---

<sup>1</sup> Pesquisa desenvolvida sob os auspícios do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. URL: <http://www.unirio.br/mpb/matrizes>.

<sup>2</sup> Gostaria de agradecer em especial os doutores Joshua Tucker e Robin Moore, do Departamento de Música e Paola Bueche, do LILLAS pelo convite e pela recepção.

além de desenvolver leituras em antropologia, história e crítica literária. Ao voltar ao Brasil, embarquei como tantos outros colegas na tarefa de começar uma nova fase de estudos musicais, agora como pesquisadora e formadora de novos pesquisadores.

Além da atuação nas universidades foram organizadas associações e congressos para possibilitar o intercâmbio de idéias e comunicação dos resultados das pesquisas na área. Em inúmeros destes congressos Gerard Béhague criticou de forma contundente o que ele chamava de transposição acrítica de modelos de musicologia européia e norte-americana pelos musicólogos brasileiros. Na realidade, não tenho registro de nenhuma ocasião onde ele tenha realçado trabalhos de jovens musicólogos ou etnomusicólogos, fossem brasileiros ou não. Nos seus textos aponta para a peculiaridade das primeiras histórias da música no Brasil terem tratado de alguma forma tanto da música popular quanto da erudita, enquanto que na segunda metade do século XX, a tendência tenha sido privilegiar o segundo tipo de repertório, a chamada música de concerto. Obviamente nos verbetes Brasil e Latin America do Grove, Béhague menciona grande parte da bibliografia musical brasileira, as referências mais recentes sendo suas próprias resenhas sobre o assunto, onde privilegia trabalhos monográficos desenvolvidos na antropologia e história, principalmente. Nos últimos anos passou cada vez mais a se interessar pela música popular, tendo se inscrito como participante regular para falar sobre samba-reggae no Congresso da IASPM Latino-americana em Bogotá.

Por outro lado, enquanto pesquisador observou com muita propriedade a importância da performance para a identidade de tradições musicais. Como exemplo menciona a utilização da canção folclórica “O mana, deix’eu ir” por Villa Lobos na *Bachianas Brasileiras 4* e sua reutilização por Milton Nascimento, no disco *Sentinela* (1980), agora com autoria atribuída a Heitor Villa-Lobos. Comenta também a recepção equivocada da peça “Beba coca-cola” de Gilberto Mendes por um crítico em New York, que não percebeu a mensagem anti-*jingle* da obra (que termina com a palavra cloaca, que tem o mesmo sentido em português e inglês), nem a “confrontação entre o mundo capitalista hegemônico e sua penetração nefasta em outros mundos colonizados.” (Béhague 2006, p. 66).

Termina a comunicação constatando que as músicas híbridas como a brasileira, onde várias tradições se cruzam, necessitam de perspectivas teóricas e metodológicas adequadas para sua análise. No entanto, finaliza, não acredita que a “solução seja procurar *a priori* integrar as abordagens tradicionais da musicologia histórica e da etnomusicologia, mas sim procurar encontrar novas perspectivas relevantes a cada caso” (Béhague 2006, p. 68). Neste sentido, está absolutamente afinado com a noção de musicologia que apresentarei em seguida.

Em outro texto sobre o estado da arte dos estudos de música popular no Brasil comenta que os trabalhos nesta área, grande parte deles de cunho jornalístico, “ou se estuda tudo em volta da música, ou se estuda a música isoladamente, como arte autônoma”. (Béhague 2006, p. 70). Privilegia no texto a posição de Clifford Geertz que considera que os processos culturais e estruturas sociais interagem através da vivência ativa e interpretação dos participantes daqueles processos. Como exemplos positivos de pesquisa sobre música popular no Brasil ele destaca o trabalho de um historiador e de uma antropóloga.

Em parte é possível compreender esta restrição aparente pela produção musicológica recente no Brasil pelo que parece ter sido uma escolha metodológica por parte de Béhague. Ele privilegiava sem dúvida comentar publicações em livro, enquanto a geração de musicólogos/etnomusicólogos atuantes a partir da década de 1990 no Brasil tem preferido apresentar seus resultados de pesquisa em congressos, bem como publicar principalmente na forma de artigos em periódicos. São poucos os que na década de 1980-90 se titularam fora do Brasil que publicam suas dissertações de doutorado na íntegra em português, preferindo desmembrar o trabalho em vários artigos, ou, bastante freqüente, iniciar pesquisas novas ou aprofundar aspectos deixados de lado durante o doutoramento.<sup>3</sup>

Por um lado a publicação de poucos livros é um fator negativo porque deixamos de registrar de forma mais extensa uma parte grande da pesquisa realizada, mas por outro lado é altamente salutar não haver pressa para publicar trabalhos monográficos mais definitivos. Afinal, para contribuir substancialmente para a teoria geral da musicológica ou etnomusicologia, como Béhague preconizava, é preciso tempo para uma coleta extensa de dados, e, sobretudo, para amadurecimento das interpretações.<sup>4</sup>

Pena que ele tenha nos deixado tão cedo, pois gradual e consistentemente, em grande parte como fruto da pesquisa acadêmica desenvolvida nas universidades e o fomento de agências governamentais de pesquisa e pós-graduação, temos conduzido a construção do campo da musicologia no Brasil. E não se trata de seguir cegamente as lições da musicologia ou

---

<sup>3</sup> O ingresso na docência universitária no Brasil se dá por concurso público, não havendo como nos Estados Unidos a exigência da publicação de livros para a obtenção de cargos estáveis. Uma vez concursado, o docente, para galgar níveis mais altos passa por avaliações periódicas onde se observa a sua atuação acadêmica e profissional. Um indicador de competência é obviamente sua capacidade de pesquisa demonstrada através de sua produção intelectual (publicações) e sucesso na captação de recursos financeiros das instituições governamentais de fomento à pesquisa. Para conseguir estas subvenções é necessário um nível de produção constante em veículos consagrados. Assim, publicar artigos em periódicos tem sido uma estratégia adotada por um número grande de pesquisadores da área, não só pela questão do tempo necessário para a publicação de um livro, mas também pela necessidade de divulgar os resultados parciais das pesquisas em andamento.

<sup>4</sup> Rather than blindly following the lessons of European or American ethnomusicology, Latin American scholars must attempt to formulate theoretical objectives based on their own conceptualization of research problems and purposes in specific countries. (Béhague. Latin American Music, The Grove online.)

etnomusicologia norte-americana ou européia, mas de um processo consciente do seu papel e de sua autonomia. As peculiaridades das práticas musicais no Brasil nos têm colocado problemas bastante específicos, o que tem nos levado ao longo do processo à formulação de uma musicologia própria, que obviamente tem bebido bastante na teoria desenvolvida nos círculos acadêmicos hegemônicos, mas que talvez possa também vir a fazer sua contribuição para o avanço da área como um todo. Assim, antes de apresentar uma pequena parte da pesquisa desenvolvida dentro desta perspectiva faz-se necessário uma delimitação de campo, por mais sintética que seja, ainda mais porque falo aqui para um público não só da área de música, mas também de história, antropologia e letras.

#### MUSICOLOGIA COMO ESCUTA DE SONORIDADES

Musicologia é usada aqui no seu sentido mais amplo de estudo sistemático da música e no seu sentido mais estrito de estudo sistemático de uma música determinada. Mesmo lidando com músicas específicas, o processo segue mais ou menos os mesmos passos: a imersão numa prática musical e a busca de ferramentas analíticas que dêem conta das questões que emergem daquela experiência.

Como muitas “logias” a musicologia surge em contexto específico – a cultura européia do século XIX, sob a égide do positivismo e no culto às obras de autores considerados geniais. Mais especificamente, no nicho austro-germânico e das ferramentas analíticas adequadas ao estudo daquele repertório específico. Assim, a notação musical corrente na época, com sua ênfase na organização das alturas foi utilizada para o desenvolvimento de uma teoria em torno da coerência tonal de certos compositores alemães. Neste sentido, até mesmo repertórios conhecidos e consagrados nas salas de concerto (música francesa, italiana, inglesa, espanhola) acabaram ficando de fora do cânone musicológico (Randel 1992).

Na medida em que musicólogos se interessam por outros repertórios, ou surgem novas maneiras de escutar e analisar música, aparecem outras modalidades de musicologia; qualquer uma delas pressupondo uma imersão numa prática musical e a busca de ferramentas analíticas pertinentes à investigação específica que surge do próprio objeto ou prática musical.<sup>5</sup> Esta é

---

<sup>5</sup> Esta característica da musicologia de privilegiar a experiência estética, ou seja, de começar a investigação a partir da própria música explica em parte como as definições disciplinares tenham sido feitas a partir dos objetos de estudo: música de tradição oral sendo da alçada da etnomusicologia, música de tradição escrita da musicologia, os compositores e cientistas do som teorizando sobre sua própria produção, a música popular urbana gravada, por sua imbricação com a indústria cultural ficando mais ou menos num limbo disciplinar híbrido, onde se misturam aportes advindos de várias áreas do conhecimento, como a etnomusicologia, comunicação, história, sociologia, literatura e etc.

uma peculiaridade da pesquisa em artes em geral, onde a teoria surge da intimidade com a prática ou com o próprio objeto artístico. Uma história da música escrita por um historiador é completamente diferente de uma história da música escrita por um pesquisador musicólogo, porque a natureza do estudo e as perguntas e respostas a partir da musicologia são diferentes das perguntas e respostas discutidas por um historiador. O musicólogo parte da sonoridade, uma sonoridade sempre mediada, seja por uma partitura, um texto, uma performance ou um disco.<sup>6</sup>

Quando a musicologia começou como uma área de conhecimento sistemático no século XIX, e por começar a estudar sua própria tradição musical austro-germânica, as pessoas podiam “escutar” uma partitura. Hoje, no século XXI, depois de mais de 100 anos de enculturação “aural” e com todo o impacto que a tecnologia causou na própria composição musical, isto não é mais possível. Hoje a escuta é cada vez mais materializada em sonoridade. E numa multiplicidade de músicas, o que torna o campo de estudo bastante complexo.

A Musicologia é uma área inter, multi ou até mesmo trans-muldisciplinar. Isto significa que as várias Musicologias (histórica, nova, cognitiva, etno, popular), têm buscado referenciais teóricos e metodológicos em outras áreas do conhecimento afins, tais como história, crítica literária, antropologia, sociologia, filosofia, psicologia, etc. No entanto, não podemos simplesmente aplicar os conceitos e teorias dessas áreas ao estudo da música; há que se fazer uma adequação epistemológica daqueles conceitos e teorias ao estudo da música a partir da própria música.

O pressuposto fundamental é de que o estudo da música está baseado na ESCUTA. Este pressuposto tem algumas implicações que podem parecer paradoxais por um lado e óbvias por outro. Primeiro, é que toda música, mesmo a música do passado se escuta sempre no presente, como preconiza Dahlhaus (1983). Segundo, que ao escutar uma música no presente a relacionamos com toda nossa experiência pregressa com música. Ou seja, ao escutarmos algo no presente, o relacionamos com sonoridades do passado, atualizando significados já

---

<sup>6</sup> Outro aspecto a comentar, como bem lembra Charles Seeger é que praticar musicologia é acima de tudo FALAR de música, usar uma meta-linguagem, uma vez que não podemos fazê-lo em termos estritamente musicais. Música é um sistema de comunicação humana que necessita da fala para ser transmitida e principalmente da escrita para ser pesquisada/criticada. Assim, uma condição básica da pesquisa em música é a utilização da palavra falada e escrita. Segundo a formulação de Seeger na musicologia, seja de orientação histórica ou sistemática fala e música se relacionam com o espaço e o tempo, sejam determinados por fatores intrínsecos pertencentes à esfera dos eventos audio-comunicatórios (texto), ou extrínsecos, da esfera do evento bio-cultural (contexto). Ambas as orientações e eventos são colocados em prática por documentos escritos, gravações audiovisuais, arquivos, publicações, etc., culminando no evento musicológico, de um lado ciência, de outro crítica (SEEGER, 1977, p.114-115). Musicologia é, portanto um discurso sobre música, tanto sistemático (sincrônico) quanto histórico (diacrônico), tratando de texto e contexto, no intuito de analisar os eventos sonoros ligando o ser humano ao universo físico, no propósito de contribuir para a compreensão do homem como ser cultural (SEEGER, 1977, p.108).

conhecidos ou construindo significados novos pela agregação de elementos escutados anteriormente com sonoridades novas. Pode parecer paradoxal, mas a escuta é um processo ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico, ou seja, música escutada no presente, para ter sentido é comparada com outras músicas (ou sonoridades) que pertencem ao nosso repertório já conhecido, independente de tempo ou espaço. Comentamos que esta ou aquela música ou músico tem a “influência” desse ou daquele gênero ou estilo, não num sentido linear, de origem ou causa e efeito, mas num sentido recursivo, onde o percurso sonoro no tempo da escuta remete a outras sonoridades já conhecidas, estas emprestando parte de seu significado a aquelas.<sup>7</sup>

Esta expressão INFLUÊNCIA, que em outras áreas como a crítica literária, por exemplo, pode significar “intertextualidade” ou “dialogismo”, ou a história pode chamar de “trocas culturais” ou “repercussão” nos remete a outro pressuposto importante para compreender a natureza da musicologia: a de que MÚSICA SE EXPLICA COM MÚSICA. Esta não é uma afirmação original, mas um princípio metodológico e teórico, diria ontológico da musicologia. O estudo da música é sempre comparativo, seja para atribuir a autoria de um manuscrito, seja para estabelecer parâmetros estilísticos de uma “escola” determinada, e assim por diante. Assim, o trabalho do musicólogo é em última instância um trabalho de ESCUTA / RECEPÇÃO. Sua própria escuta sendo modificada a partir da imersão profunda nas práticas musicais com as quais se envolve.

Esse processo de escuta atenta às sonoridades, quaisquer que elas sejam permitem inclusive uma revisão de vários mitos construídos ao longo da história da música no Brasil a partir do re-exame de fontes primárias. Este re-exame de fontes primárias e, principalmente a escuta atenta de repertórios do passado no Brasil tem permitido, por exemplo, uma percepção nova da música do século XIX, para não falar da música colonial.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> A coisa funciona como na teoria psicanalítica como bem nos explica Maria Luiza Ramos (2000, p. 21-26), no seu estudo sobre o jogo metonímico/metafórico na cadeia do significante em Lacan. É como se estivéssemos pregando um tecido a outro num acolchoado utilizando o que se chama ponto atrás (onde o efeito é de uma linha contínua, apesar dos inúmeros pontos dados). Enfiamos a agulha e linha nos tecidos, levamos a agulha à frente e furamos de volta trazendo a linha para a parte de cima dos panos. Ao longo da costura e por cima do tecido enfiamos um fio que vai à frente, entra no tecido retornando parte do espaço já percorrido pela agulha pelo lado avesso da costura, volta à parte de cima do tecido e avança num ponto longo adiante do ponto anterior. Da mesma maneira, os musemas numa canção, para usar a terminologia criada por Philip Tagg se remetem a outros musemas em outras canções, estas emprestando parte de seu significado a aquelas. Ou seja, é um movimento recursivo, onde a cadeia sintagmática se entrecruza com suas conexões paradigmáticas.

<sup>8</sup> Como exemplo um painel de comunicações apresentadas no Congresso de 2007 da International Musicological Society, intitulado *Brazilian Musics. Ideologies in Transition: The Blessed and the Sinner* - Rogerio Budasz (UFPR); *Subalternity and Music in Minas: The Case of Francisco Gomes da Rocha* - Bernardo Illari (North Texas); José Maurício Nunes García - *Exploring the Making of a Brazilian Myth* - Marcelo Campos Hazan (UFRJ); *Musical Fashions in Rio de Janeiro at the Turn of the 20th Century* - Cristina Magaldi (Towson University); *Opera in Late 19th Century in Northern Brazil* - Márcio Páscoa (UAM); *Villa-Lobos' Uirapuru: New Tonal Logic for the Reshaping of Nationalist Conventions* - Maria Alice Volpe (UnB).

Outro aspecto que não podemos nos esquecer é que a escuta, seja de que música for, mesmo aquela interpretada por nós mesmos é sempre mediada por algum tipo de “tecnologia”, seja a oralidade, seja a escrita, seja a gravação. Tecnologias intelectuais, às quais podemos agregar hoje, também a informática (Lévy 1993). Mas mesmo “se alguns tempos sociais e estilos de saber peculiares estão ligados aos computadores [o tempo real], a impressão, a escrita e os métodos mnemotécnicos das sociedades orais não foram deixados de lado. Todas estas tecnologias intelectuais “antigas” tiveram, e têm ainda, um papel fundamental no estabelecimento dos referenciais intelectuais e espaço-temporais das sociedades humanas.” (Lévy 1993, p. 75).

O musicólogo parte da sonoridade, mesmo que seja mediada por uma partitura, um texto, uma performance ou um disco. No entanto, ao se defrontar com uma partitura do início do XIX, digamos, se utilizará de uma série de mecanismos ou “tecnologias” como diria Lévy para “escutar” a sonoridade codificada naquele documento. Primeiro tudo que aprendeu na prática, por explicações orais ou por observação numa escola ou com um professor em termos dos símbolos musicais inscritos na pauta – o que significam e como devem ser interpretados. Segundo tudo que leu sobre como era a música na época em que foi escrita. Terceiro tudo que ouviu de música daquele tipo, seja ao vivo, seja por meio de gravações direta ou indiretamente (como por exemplo em trilhas sonoras no cinema).

Esta é mais ou menos a trajetória seguida que passamos a discutir na seqüência: a investigação da música popular do passado, que passa por um processo de reconstrução das recepções sucessivas por que esta música passou, análise, história e performance se complementando.

## MÚSICA POPULAR NO INÍCIO DO SÉCULO XIX NO RIO DE JANEIRO

Esta seção discute aspectos relacionados aos processos de transmissão escrita e oral surgidas a partir do desenvolvimento de pesquisa em andamento sobre as Matrizes musicais e matrizes culturais da música brasileira popular.<sup>9</sup> A pesquisa fez um levantamento de práticas musicais documentadas em jornais, revistas e memórias do século XIX e início do século XX, além de analisar e refletir sobre repertório musical relacionado ao período; focalizando a modinha e o

---

<sup>9</sup> Uma comunicação sobre o assunto intitulada “Transmissão oral e escrita - uma reflexão” foi feita no âmbito do II Encontro Nacional da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia), *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*, em Salvador, Bahia, 2004. CD-ROM, p. 1213 a 1223. url: <http://www.musica.ufrj.br/abet/index.php>

lundu do século XIX (partituras do acervo Mozart de Araújo) e início do século XX (gravações da Casa Edison).<sup>10</sup>

Enfocam-se aqui as modinhas de Joaquim Manoel da Câmara, harmonizadas por Sigismund Neukomm em 1824, ou seja, canções da tradição oral, feitas para voz e violão por um português/brasileiro, grafadas e arranjadas para canto e piano-forte por um músico austríaco letrado. As partituras de Neukomm mostram canções com ornamentos na linha vocal, o que difere substancialmente dos exemplos gravados mais antigos encontráveis de modinhas (as gravações da Casa Edison) num estilo melódico próximo da tradição oral da modinha popular provavelmente executada por Joaquim Manoel. O que mais chama a atenção nas modinhas gravadas, independente de forma, esquema de repetição de letra e melodia, etc. é que elas são na sua grande maioria silábicas, o que sugere um exercício de interpretação historicamente informada, ou seja, a proposta de versões que se aproximem da prática encontrada nas modinhas de tradição oral.

O laboratório utilizado para testar versões “populares” das modinhas foi a sala de aula, em especial as turmas do primeiro semestre da disciplina Análise da canção popular, do curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira no Instituto Villa Lobos da UNIRIO. Além dos alunos regulares, na pesquisa sobre as 20 modinhas de Joaquim Manoel tive o apoio dos bolsistas Vanessa Weber e Maurício Teixeira, além do trabalho voluntário de André Scarabelot. Juntos nós temos aprendido muito e tomado contato com muita música que passamos inclusive a apreciar.

Como mencionado acima, a musicologia que pratico busca a sonoridade da música seja do passado ou presente. Nesse processo é importante refletir sobre o próprio processo de transmissão, ligado que está ao aprendizado de padrões socialmente aceitáveis da prática musical. São vários aspectos a ser considerados, entre os quais a questão cognitiva relacionada à percepção de música de culturas diferentes e a questão da representação na tradição escrita e na tradição oral.

As 20 Modinhas de Joaquim Manuel da Câmara (circa 1800-1830?), harmonizadas por Sigismund Neukomm (Salzburg, 1778; Paris, 1858) são uma fonte muito especial sob vários aspectos. Primeiro porque são os registros em partitura mais antigos que temos de modinhas compostas no Brasil. Segundo por se tratar de canções de tradição e transmissão oral que nos

---

<sup>10</sup> O acervo Mozart de Araújo está localizado na biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (<http://www.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr/rj/Biblioteca.jsp>) e as gravações da Casa Edison podem ser encontradas nas coleções Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão no Instituto Moreira Salles ([www.ims.com.br](http://www.ims.com.br)).

chegam através da transmissão escrita. Até que ponto Neukomm foi fiel ao original cantado por Joaquim Manuel? As modinhas foram feitas para canto e violão por um português/brasileiro, grafadas e arranjadas para canto e piano por um músico austríaco.<sup>11</sup> Será que um músico treinado na tradição do classicismo tinha o “jogo de cintura” para perceber e sobretudo registrar em partitura a famosa languidez sensual dos trópicos?

Quanto ao músico popular que interpretou as canções merecedoras de registro pouco se sabe. Mozart de Araújo (1994), em artigo sobre as modinhas de Joaquim Manoel, menciona os registros que fizeram dele M. Louis de Freycinet (em 1827) e Adrien Balbi (em 1822). Freycinet, capitão de navio que aportou no Rio de Janeiro em 1817 e 1820, se admira do talento do mestiço para tocar e variar trechos difíceis a partir de uma única audição, apesar de não saber ler ou escrever música. Há controvérsia sobre o tipo de instrumento usado por Francisco Manoel. É possível que tenha sido a chamada viola de arame. Balbi fala do toque perfeito de um tipo de viola francesa, o “cavaquinho”, enquanto Freycinet fala de guitarra.

São dois manuscritos referentes às modinhas anotadas por Neukomm, o Mss 7694, encontrado por Luiz Heitor Correa de Azevedo na Biblioteca do Conservatório de Paris com o rascunho das modinhas, algumas com harmonização incompleta, outras sem as estrofes dos poemas. Em 1966, na Biblioteca Nacional em Paris, Mozart de Araújo encontra também outro manuscrito (Mss 7699/36) com a coleção completa de modinhas adaptada para soprano, provavelmente publicada em 1824, uma vez que sua venda nos “armazéns” de música de J. B. Waltmann e Francisco Antonio Driesel, foi anunciada na Gazeta de Lisboa (Araújo, 1994, p. 147).

Neukomm fez o arranjo das modinhas três anos depois de ter retornado do Brasil. Não era a primeira vez que anotava material brasileiro. Tendo chegado ao Brasil em 1816 e voltado para a França em 1821, ele usou temas brasileiros em pelo menos duas de suas composições, ambas compostas em 1819.<sup>12</sup> *O amor brasileiro*, que faz variações sobre o tema de um lundu e

---

<sup>11</sup> O leitor norte-americano pode encontrar algumas informações sobre o compositor austríaco no artigo pioneiro escrito por Luiz Heitor Correa de Azevedo, no *The Musical Quarterly* (Vol. 45, No. 4. (Oct., 1959), pp. 473-483), intitulado Sigismund Neukomm, an Austrian Composer in the New World.

<sup>12</sup> Neukomm foi discípulo de Michael e Joseph Haydn. Vivendo em Paris desde 1809, sucedeu Dussek como músico do Príncipe de Talleyrand. Correia de Azevedo (1959) menciona as inúmeras ocasiões quando Neukomm é chamado a atuar devido à sua posição de prestígio. Em 1816, Louis XVIII envia o Duke de Luxembourg ao Rio de Janeiro como embaixador especial e Neukomm o acompanha. No Brasil foi professor de membros da família imperial, incluindo D. Pedro I, D. Leopoldina e a infanta Isabel. Tinha boas relações com os músicos locais, sendo conhecida sua admiração por José Maurício Nunes Garcia, o mestre de capela que D. João VI encontrou no Rio de Janeiro ao transferir a corte portuguesa para o Brasil em 1808.

a *Fantasia para piano forte e flauta, L'Amoureux*, dedicada aos Langsdorf, que usa a melodia de uma modinha de Joaquim Manoel, *Desde o dia (A Melancolia)*.<sup>13</sup>

Esta peça famosa, já incorporada no repertório brasileiro pela transcrição da mesma por Bruno Kiefer (1977, p. 22) tem sido razoavelmente estudada, a procedência do texto sendo atribuída a Domingos Caldas Barbosa, o pioneiro da divulgação da modinha e do lundu no século XVIII.<sup>14</sup> Aqui tomamos outra perspectiva analítica. Como mencionado anteriormente, as modinhas de Joaquim Manoel têm sido usadas como material de laboratório para a disciplina Análise da Canção Popular. Antes de trabalhar com as partituras do século XIX iniciamos um trabalho de familiarização com a modinha de tradição oral, através de gravações feitas no início do século XX. Este já é um exercício de adequação dos ouvidos à diferença, pois os alunos, acostumados que estão com a qualidade técnica do som digital estranham muito o som das gravações mecânicas. Adicionalmente como os arquivos sonoros disponibilizados na internet são comprimidos por razões de tamanho, fica muito difícil entender as letras das modinhas, lundus e cançonetes interpretadas por Bahiano (1870-1944), Cadete (1874-1960), Eduardo das Neves (1874-1919) e Mário Pinheiro (1880-1923), os primeiros cantores brasileiros a registrar música popular em fonogramas. Assim, a equipe de alunos pesquisadores tem feito um levantamento do repertório de canções populares do século XIX e início do XX contidas em cancionários encontrados na Biblioteca Nacional.<sup>15</sup> Os alunos nas classes de análise trabalham com o repertório cujas letras foram encontradas.

Nestas canções observamos vários aspectos: (1) na letra o esquema rítmico dos versos (geralmente redondilhas maiores, ou seja versos de sete sílabas), os padrões de rima (em grande parte xaya); (2) na melodia os motivos rítmico-melódicos recorrentes (a chamada análise paradigmática); (3) e finalmente, na prosódia o ajuste de letra e música. A prosódia musical é um dos elementos mais importantes na análise da canção, sendo importantes não só a coincidência métrica, como, no nível dos versos/frases, as palavras/pontos mais importantes para realçar o caráter e o significado da canção. Finalmente, é feito um trabalho de

<sup>13</sup> Langsdorf era Cônsul Geral da Rússia no Brasil. Tinha uma chácara em Botafogo, onde se reuniam os músicos incluindo Pe. José Maurício, que costumava improvisar ao cravo e ler, junto com Neukomm as novidades européias. Tem-se o registro que Mme. Langsdorf era muito talentosa ao piano, tendo recebido também lições de Neukomm (Araújo 1994, p. 141).

<sup>14</sup> O musicólogo Manuel Veiga tem se dedicado ao estudo da história da recepção de Caldas Barbosa, fazendo o cotejamento entre manuscritos e cancionários. Ver Veiga 1998 para um ensaio fundamental para o estudo da modinha.

<sup>15</sup> Trabalharam na coleta de títulos e *incipits* literários de modinhas e lundus os bolsistas Marco Aurélio de Carvalho Soares, Mauricio Sá Barreto Teixeira, Vanessa Weber de Castro e Vinícius de Oliveira Preu. Os dados coletados até o momento podem ser consultados em <http://www.unirio.br/mpb/cancioneiros/>.

transcrição das gravações onde são aprendidos mais algumas peculiaridades da transmissão oral e escrita.

Ao transcrever as gravações pioneiras, os alunos em geral tentam ser o máximo fiel à divisão rítmica do cantor, no que seria uma tentativa de transcrição quase descritiva. Ao perceberem a impossibilidade de uma fidelidade absoluta começam a fazer compromissos, de certa maneira estabelecendo eles próprios um processo de “quantização”, ou seja, de demarcação dos limites mínimos de detalhamento da grafia musical.

Depois desta experiência, peço a eles para escrever uma partitura “prescritiva”, do tipo das partituras simplificadas encontradas em songbooks. Assim, comprovam na prática os limites da notação musical, a partitura se tornando não uma cópia da interpretação, mas um guia para a mesma. Por que a performance é um elemento essencial da análise da canção (especialmente do material do século XIX, cheio de problemas de ajuste de letra e melodia)? Porque erros de prosódia são em geral corrigidos no momento da performance. Cantores habilmente jogam com a métrica, modificando ligeiramente o ritmo da canção para ajustar tempos fortes de compasso com sílabas tônicas; mudando a duração da nota que desejam enfatizar, seja no valor da nota ou por ornamentação; corrigindo o acento musical em sílabas átonas pelo próprio controle de intensidade, retirando qualquer peso da voz para não acentuar de forma incorreta.

Após este exercício os alunos estão prontos para trabalhar com os manuscritos de Joaquim Manoel/Neukomm. Agora é a vez de, além de se familiarizar com a caligrafia musical de Neukomm, se familiarizar com as canções às quais estão tendo acesso através da partitura somente. É um outro processo de adaptação, pois o que se aprende na escola é que se deve respeitar com rigor o que está escrito na partitura. É uma dificuldade para os estudantes, mesmo sendo alunos do bacharelado em música popular tratar a notação musical como apenas um guia.

A seguir, a título de ilustração descrevo a modinha *Desde o dia (A Melancolia)*, cujo tema foi usado por Neukomm em *L'Amoureux* (1819), fantasia para piano-forte e flauta na interpretação de Rosana Lanzelotte e Ricardo Kanji (*O Amor Brasileiro – Modinhas e Lundus do Brasil*, P 2004, K617, França, K617152/2, HM 76X2). Abaixo a letra do primeiro verso incluindo o esquema rítmico (com sílabas tônicas sublinhadas), baseado na redondilha maior, tão freqüente na canção popular:

Desde o dia em que eu nasci 7 (3-7)  
 Naquele funesto dia, 7 (2-7)  
 Veio bafejar-me o berço, 7 (5-7)  
 A cruel melancolia. 7 (3-7)

A partitura de Neukomm traz a seguinte divisão, onde transcrevo colocando um sublinhado para indicar início de compassos e repetição de vogais para indica mais de uma nota por sílaba. (Ver manuscrito e transcrição digitalizada nos anexos 1, 2 e 3). Observem que a lógica passa a ser musical, com repetições de palavras e versos, no intuito de conformar a letra com a quadratura musical.<sup>16</sup>

Desde o dia em que eu nascii  
 Naaquelee funeesto dia,  
 Desde o dia em que eu nascii  
 Naaquelee funeesto dia,  
 Veeio bafejaaar-me o berço,  
 Aaaaa cruel melaancolia.  
 Veeio bafejaaar-me o berço,  
 Aaaaa cruel melaancolia.  
 A cruel melaancolia.  
 A cruel melaancolia.

Aqui uma versão para performance é necessária para adequar os problemas de prosódia. Como uma forma de experimento letra e melodia são decoradas e a canção ensaiada inúmeras vezes até ficar com uma fluência próxima o mais possível da linguagem falada. O que significa muitas vezes uma redução silábica ou deslocamento de sílaba, como por exemplo na frase “naquele funesto dia” “atrasando” o “que” de naquele para cair no primeiro tempo da apojatura que inicia o compasso seguinte. No anexo 3 se vê várias reduções feitas pelos alunos da UNIRIO, um compromisso entre a versão de Neukomm e o que poderia ser uma modinha mais próxima da tradição oral, como percebida em gravações da Casa Edison. No entanto, ao gravar a sua versão se acompanhando ao violão imprime à canção um toque “pop rock”, o que mais uma vez reforça a tese de que a escuta é cultural e a performance de material histórico também um processo de recepção/criação.

Além dessa abordagem empírica, deixando as palavras e notas se decantarem, a técnica da redução é um mecanismo analítico bastante utilizado pela musicologia. Desenvolvida pela aplicação na análise de princípios da psicologia da percepção (Gestalt) a redução mostra a

<sup>16</sup> Uma interpretação bem próxima da partitura de Desde o dia foi gravada por Thiago Pinheiro e Rosana Lanzelotte no CD *O Amor Brasileiro* (K617, 2004).

seleção de aspectos que se destacam de um fundo periférico. Como explicado no artigo de Ian Bent sobre análise musical no *The New Grove*, a aplicação completa dos procedimentos da Gestalt em música foram conduzidos por Arnold Shering ao examinar madrigais italianos do século XIV. O último introduziu a idéia de “descoloração” (*Dekolorieren*), que envolvia a remoção de grupos de valores curtos das linhas melódicas, substituindo menos notas de valores mais longos para ocupar o mesmo tempo; ‘deixando à mostra de dentro de uma passagem melismática a progressão melódica mais simples’. Schering chamou o que descobriu de “núcleos ou células melódicas”. Na realidade, Schering se dispôs a identificar canções tradicionais medievais, uma vez que acreditava serem os madrigais elaborados, na realidade, arranjos para teclado de canções folclóricas. De fato, haviam arranjos para teclado no século XIV, e Schering estava simplesmente revertendo o procedimento conhecido como PARÁFRASE, onde uma melodia, em geral uma melodia de canto chão era ornamentada em uma das vozes de uma composição polifônica na Alta Idade Média e Renascença. Schering adotou o artifício de confirmação da existência da canção tradicional realizando a redução de dois madrigais de dois compositores diferentes para o mesmo texto poético (Bent, 1980, p. 354-355).

Mas, qual a justificativa etnográfica para interferir desta maneira na versão de Neukomm? Como mencionado o caminho é por aproximação com as gravações feitas no início do século XX de modinhas tradicionais do século XIX para a Casa Edison. A distância é grande, cerca de 70 anos. No entanto, a observação de várias gravações nos permitiu algumas inferências nas constantes de estilo das modinhas, entre elas o fato de que nenhuma delas usam ornamentação melismática. São todas silábicas, o que reforça a pertinência da redução. Adicionalmente, não notamos em todas as gravações examinadas um único “erro” de prosódia sequer. Ou seja, a tradição oral não erra... Letra e música se encaixam perfeitamente, as sílabas acentuadas do texto se acomodando à métrica musical (ou vice versa) de modo a permitir a inteligibilidade da letra.

Sabe-se que a própria transmissão oral e aural e a criação oral afetam a forma de peças e repertórios, e como afirma Bruno Nettl, “a tradição oral opera como uma força muito mais limitadora, restritiva e controladora que a [tradição] escrita (1983 p. 188).” E continua:

As limitações impostas pela memória humana, as regras da estética popular, as coibições impostas por padrões já estabelecidos – contribuem muito para dar forma a um repertório musical que, afinal, deve consistir de peças aceitas e aprendidas pelos membros da comunidade, desta maneira contrastando com uma tradição na qual música possa ser composta e tocada somente uma vez, ou nunca, ou testemunhada somente pelo seu criador (Idem p. 189).

Se esta hipótese é correta, podemos supor que a modinha teria mantido pelo menos alguns elementos constantes através das décadas que separam a performance de Joaquim Manoel de obras semelhantes em termos de criação e transmissão. Para não falar em outro aspecto fundamental. Como não temos como verificar a equivalência entre a performance e a anotação, fica em aberto o quanto Neukomm somente anotou e o quanto ele organizou de acordo com ao seu próprio horizonte de expectativa... Que compromisso de fidelidade com o original teria Neukomm? Afinal, compositores da tradição ocidental europeia por séculos usaram material popular como matéria prima para suas obras. Além do que o princípio da variação temática e desenvolvimento está muito presente na obra composta do compositor austríaco.

Adicionalmente, sabemos hoje que a música “nativa” exercia o fascínio do exótico para os compositores europeus do século XIX. Um toque de “brasilidade” tinha a mesma função do uso do triângulo por Mozart (o Amadeus), para indicar música “turca” ou oriental. Como reconhece Mozart de Araújo:

Dentro da produção de Neukomm, essas composições [O amor brasileiro e a Fantasia para piano forte e flauta], vazadas no mais puro estilo clássico, soam como peças amáveis, escritas com uma certa gratuidade, isto é, com a preocupação única, talvez de explorar o pitoresco. No repertório exclusivamente europeu da época, teria sido curiosa, certamente, a audição de peças construídas sobre motivos rítmicos e melódicos do Brasil, provindos de fontes populares ou anônimas. (Araújo, 1994, p. 141).

A experimentação que meus alunos e eu temos feito ao longo de quatro anos com estas modinhas estão me convencendo que não seria uma hipótese tão absurda imaginar que Neukomm teria escutado seletivamente, privilegiando anotar aquilo que seu ouvido educado na tradição germânico-austríaca lhe permitia escutar. Mesmo na escrita de compositores brasileiros, como Cândido Inácio da Silva (1805?-1838), como afirma Mozart de Araújo não é possível notar qualquer traço “característico” de brasilidade:

Nas modinhas “reais” de Joaquim Manoel, como nas modinhas “Primeiro Reinado”, de Cândido Inácio, não é fácil para nós, brasileiros, perceber o conteúdo nacional que os viajantes são unânimes em apontar distinguindo-as das modinhas portuguesas. É possível que este “quê” brasileiro estivesse na língua, na prosódia, no jeito de interpretar, na sincopação do acompanhamento. É possível. Mas não é fácil para nós identificá-lo. (Araújo, 1994, p. 86).

A etnomusicologia tem repetidamente nos mostrado que música é um comportamento aprendido. Como nos fala John Blacking no seu livro *How Musical is Man?*, as habilidades e gosto musicais são uma convenção social. Assim, o ouvido é um órgão cultural. As pessoas ouvem os sons à sua volta, mas somente alguns desses sons serão considerados música. Como exemplo, ao discutir testes de musicalidade, Blacking comenta como um músico Venda seria considerado estúpido ao se submeter a um dos testes de talento musical desenvolvidos por Seashore, simplesmente porque o som do oscilador geralmente usado nestes casos não seria considerado música pelo Venda, porque não é produzido por um ser humano (Blacking, 1973, p. 6). Mais ainda, ao ouvir dois intervalos de quinta e quarta, ou duas melodias aparentemente diferentes, o músico Venda diria que eles seriam um único intervalo ou uma única melodia, porque sua percepção é basicamente harmônica. Para o caso dos intervalos estamos acostumados na tradição tonal ocidental a pensar neles como inversões, mas nos causa estranheza duas versões de uma canção Venda infantil (Blacking, 1973, p.24), serem descritas como iguais por ser transformações melódicas de uma mesma estrutura profunda.

Em parte, esta estranheza tem a ver com a ênfase visual a que nós ocidentais estamos acostumados, pelo uso repetido da musicalização através da notação musical escrita. Não que a notação esteja tão distante de práticas sonoras. Leo Treitler, ao escrever sobre a transmissão escrita e não-escrita do canto chão e o começo da notação musical ocidental, comenta que existe concordância entre os estudiosos do assunto, em supor que a tradição melódica do canto gregoriano tenha se estabilizado antes da inscrição das melodias em notação musical (Treitler, 1992, p. 134). Ou seja, existiu uma prática transmitida de forma oral e aural, que demandou, por razões litúrgicas, o registro seja da melodia ou (como demonstrado no artigo mencionado) da maneira de cantar apropriado para o culto religioso. Este registro escrito, por sua vez, passou a interferir na própria performance e transmissão daquele material. Repertórios mais tradicionais demandando uma escrita simplificada ou, repertórios menos usuais demandando um nível de especificação maior – como no caso da notação de partes para a prática de canto em vozes paralelas, com a presença de certos sinais para indicar a direção do movimento em relação ao canto principal (idem, p. 174).

Ao nos depararmos hoje com uma partitura, mesmo que escrita mais de uma centena de anos, temos a tendência em “executá-la” respeitosamente, acostumados que estamos com a idéia formada no início do século XX (exatamente para tocar música “antiga”) de que obras musicais são textos autônomos, construídos por um compositor criativo. Facilmente nos esquecemos que mesmo os compositores não vivem num vácuo e pertencem eles próprios a um entorno cultural que dará sentido para o que eles fazem ser considerado “música” em primeiro lugar. E

a própria idéia de música é algo que depende da experiência acumulada coletivamente, e portanto historicamente mutante.

Este engessamento da noção de música como obra/texto é algo relativamente recente na história da música ocidental, considerando sua tradição como remontando às práticas musicais medievais, só para se referir ao trabalho de Treitler, mencionado acima. Como comenta José Bowen no seu ensaio apropriadamente intitulado “Encontrando a música na musicologia”, na tradição erudita européia é o advento da sinfonia que marca este novo status fenomenológico da música, a idéia de música como evento (com a partitura sendo seu rascunho) sendo substituída pela idéia de música como obra (com a partitura sendo seu texto inviolável) (Bowen, 2003, p. 429).

Para Bowen, etnomusicólogos teriam poucos problemas em definir suas questões e termos, exatamente por causa da ênfase excessiva no papel da partitura. Segundo ele, por estudar culturas mais “orais”, centradas em eventos, para os etnomusicólogos, música seria algo que soa, a performance sendo um **exemplo** da obra musical [ênfase do autor]. Mas mesmo com sua predominância de partituras na música ocidental, partituras seriam incidentais para a produção musical, na maioria das vezes sucedendo a criação, continua Bowen (p. 425). Seguindo os passos da etnomusicologia, talvez, Bowen parte da premissa que a partitura pode ser uma **amostra** de uma única performance, um **sumário** das qualidades essenciais para uma performance idealizada, e um **modelo** para performances futuras de uma obra (Idem, Ibidem). Nessa perspectiva não só o compositor, mas o intérprete e ouvintes são chamados a interagir com o texto na construção de significado.

Para mostrar esta mudança sutil na musicologia contemporânea, Nicholas Cook no seu capítulo sobre música como performance, sugere o uso do termo teatral “roteiro” [script] em vez de “texto” para designar a partitura. Segundo ele,

Enquanto pensar sobre um quarteto de Mozart como um “texto” significa construí-lo como um objeto reproduzido em performance meio-sonoro, meio-ideal, pensar nele como um “roteiro” é vê-lo coreografando uma série de interações sociais em tempo real entre intérpretes: uma série de atos de escuta e gestos que desempenham uma visão particular da sociedade humana, a comunicação da qual para a platéia é uma das características marcantes da música de câmara (Cook, 2003, p. 206).

Assim, pensar em música como um roteiro em vez de um texto retira a ênfase na busca de uma origem da obra na visão original do compositor, para agregar ao seu significado as diferentes interpretações dadas a esta mensagem. Como menciona Cook, uma performance da 9ª de Beethoven adquire seu significado da sua relação com o horizonte de expectativas estabelecido por outras performances da mesma sinfonia.

Ou seja, ao nos depararmos com um texto musical devemos levar em consideração que ele foi produzido num contexto musical, composto por performances da mesma obra ou de obras semelhantes. Como ficamos com as 20 Modinhas do Joaquim Manoel, anotadas e harmonizadas por Neukomm? Qual o horizonte de expectativas de Neukomm? Isto nos traz a dois pontos, discutidos por Leonard Meyer e Paul Zumthor.

Zumthor, ao discutir a natureza e funções da oralidade comenta os tipos de oralidade, entre os quais o que chama de oralidade mista, com influência parcial da escrita, e uma oralidade que, na existência de cultura letrada, é recomposta com base na escritura (1993, p. 18). Neste último caso, observa como, no caso de manuscritos medievais, a escrita implicava num processo de censura da performance oral (Idem, p. 22).

Portanto, a escrita, a anotação é uma atividade restritiva. O copista erra, ou até mesmo “corrige” a fonte, seja um manuscrito, seja uma performance oral, seja uma gravação, como acontece nos inúmeros casos atuais de “colocar na pauta” para fins de registro de autoria intelectual.

Isto se referindo a tradições mais ou menos compartilhadas pelo copista. Imaginem se a anotação se dá com algo mais distante do estilo ao qual o copista está familiarizado?

A hipótese é que a pessoa que anota ouve e percebe seletivamente a partir de um filtro cultural. E no caso de música, como observa Leonard Meyer, também se baseando na psicologia da Gestalt, a compreensão musical implica em um trabalho mental de agrupamento de estímulos em padrões que se relacionam uns com os outros, cujos significados e estrutura são essencialmente culturais, aprendidos (1956, p. 6). Os estímulos musicais apontam para eventos musicais por acontecer, um evento musical adquirindo sentido porque nos faz esperar por outro evento musical:

O significado musical é um produto de expectativa. Se, de acordo com nossa experiência passada, um estímulo nos leva a esperar por um evento musical conseqüente mais ou menos definido, então aquele estímulo tem significado. (...) Música num estilo com o qual não

estamos familiarizados é sem sentido, uma vez que expectativa é um produto de experiência estilística (Meyer 1956, p. 35).

A percepção surge não de juntar elementos simples num todo maior, mas em perceber o todo antes das partes. Alguns princípios governam a percepção destes todos (fechamento, proximidade, continuidade, contradição).

Ou seja, os estímulos sonoros que ouvimos são percebidos como musicais a partir de operações mentais que os agrupam e comparam com experiências anteriores que nos ensinaram a colocar sentido neles.

Ao receber um estímulo qualquer nosso cérebro o interpreta a partir da memória que temos de estímulos semelhantes anteriores. Assim, experimentamos vibrações como sons, ondas eletromagnéticas como cores, fótons como imagens, as identificando a partir da experiência prévia com tais elementos. Além disso, os mesmos objetos podem ser percebidos de maneira diferente em sistemas culturais diferentes, permitindo supor que “as diferenças na percepção das propriedades dos objetos físicos fundamentam-se nos diferentes níveis de aprendizagem e diferentes experiências passadas com esses objetos, assim como em diferenças na capacidade para identificar tais objetos” (Ballone, 2003). Os valores éticos, morais e culturais de uma pessoa, além da familiaridade que ela tenha com o assunto, objeto ou ação estímulo interferem na sua percepção das coisas. Em um teste de projeção rápida de uma lista de palavras, observou-se que a palavra “sagrado” era identificada mais rápido por pessoas religiosas que, além disso, percebiam de forma equivocada palavras relacionadas com seus valores (confundindo a palavra "scared" (atemorizado) como se fosse a palavra "sacred" (sagrado), por exemplo (Idem).

Ou seja, ao ouvir um fragmento sonoro qualquer o relacionamos com nossa experiência prévia com sons e o identificamos ou classificamos de acordo com esta bagagem musical. Como diz Antônio Gomes Penna ao discutir os fatores sociais da percepção, vários estudiosos da percepção, entre eles representantes da corrente da chamada New Look in Perception (Bruner e Postman), afirmam ser todo ato perceptivo um empreendimento social sugerido por meio de esquemas e modelos aprovados (Penna, 1997, p. 41-45). Ou seja, Neukomm ao anotar as modinhas de Joaquim Manoel, mais que transcrição de canções de tradição oral fez uma TRADUÇÃO daquela prática musical para seu próprio universo musical. Um universo onde a variação e a improvisação estavam tão presentes, como é possível perceber pela peça *L' Amoureux*.

Na tradição erudita ocidental a partitura tem sido utilizada de várias maneiras, seja como o registro de obras musicais por compositores, como guia para a performance, e como objeto de análise e comparação para estudiosos e estudantes de música. O padrão de referência da notação vai depender do propósito de seu uso. Mais do que isto, a partir do século XX temos a tendência a achar que as partituras são o próprio ícone da obra. A nova ênfase na performance nos estudos musicológicos abre um novo caminho para a avaliação de material escrito.

Assim, em vez de aceitar como registro definitivo a modinha anotada e harmonizada por Neukomm fica mais dinâmico e, talvez, mais próximo da prática de Joaquim Manoel, propor versões testadas pela análise e pela performance. A análise das canções tem envolvido, de um lado, a performance a partir de partituras e de outro, a transcrição a partir da escuta de fonogramas. A comparação dos dois tipos de material é que tem permitido a ampliação do nosso conhecimento sobre alguns princípios de organização da canção brasileira popular.

E para concluir, trazemos como exemplos sonoro duas versões de *Desde o dia (A Melancolia)*, feitas a partir do manuscrito de Neukomm. A primeira, feita em 1977, sob a orientação de Mozart de Araújo, arranjo de Léo Peracchi e solo de Maria Lúcia Godoy (no LP promocional de Natal da Cia. Internacional de Seguros de 1977, intitulado *A Modinha*), e a segunda, feita exatamente 30 anos depois, por Vinícius Castro, se acompanhando ao violão. Enfim, seja Neukomm que adequou *Desde o dia* ao contexto da música clássica da época em *L' Amoureux* (após um recitativo o tema é apresentado como uma pequena ária lírica e depois variado) em 1819; o arranjador da Rádio Nacional Leo Peracchi que fez uma versão com cordas e numa ambientação meio seresteira para o solo de Maria Lúcia Godoy em 1977; ou Vinícius Castro que lê o manuscrito de *Desde o dia*, faz a redução silábica como solicitado, para adequar a modinha à tradição oral, mas ao gravar sua performance coloca a roupagem da sua própria linguagem composicional, o pop-rock em 2007 – todos escutam criativamente a música, contribuindo eles próprios para a construção de seu significado.



Anexo 2 - Transcrição digitalizada de *Desde o dia (A Melancolia)*, (realizada por Maurício Teixeira)

## Desde o dia (A melancolia) Ms 7699 (36)

Joaquim Manoel da Camara / Neukomm

Flute

Desde o di - a em que eu nas - ci na que -

Piano

Fl.

le funes to di - a dia ve - i - o

Pno.

Fl.

ba - fe - jar meo ber - ço a cru - el me - lan - co -

Pno.

Anexo III - Redução silábica de *Desde o dia* por Gabriela Moura, Marcela Velon, Mário Rubens e Vinícius Castro.

**Desde o dia (Gabriela Moura)**

Musical score for Gabriela Moura's 'Desde o dia'. It consists of three staves of music in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The first staff contains measures 1 through 3. The second staff contains measures 4 through 6. The third staff contains measures 7 through 9. The music features a mix of eighth and quarter notes with some rests.

**Desde o dia (Marcela)**

Musical score for Marcela's 'Desde o dia'. It consists of three staves of music in a key signature of three flats and common time. The first staff contains measures 1 through 4, ending with a first ending bracket. The second staff contains measures 5 through 8, with a second ending bracket. The third staff contains measures 9 through 12, also ending with a first ending bracket. The score includes various rhythmic values and articulation marks.

**Desde o dia (Mário Rubens)**

Musical score for Mário Rubens's 'Desde o dia'. It consists of four staves of music in a key signature of three flats and common time. The first staff contains measures 1 through 6. The second staff contains measures 7 through 13. The third staff contains measures 14 through 20. The fourth staff contains measures 21 through 24. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

**Desde o dia (Vinícius)**

Musical score for Vinícius's 'Desde o dia'. It consists of three staves of music in a key signature of three flats and common time. The first staff contains measures 1 through 6, with first and second ending brackets. The second staff contains measures 7 through 11, also with first and second ending brackets. The third staff contains measures 12 through 14. The music includes various rhythmic values and articulation marks.

**Referências bibliográficas:**

ARAÚJO, Mozart de. *As Modinhas e o Lundu no séc. XVIII*. Ricordi Brasileira, S. Paulo, 1963.

\_\_\_\_\_. *Rapsódia Brasileira*. Seleção, prefácio e notas por Vicente Salles. Fortaleza, Ce: Universidade Estadual do Ceará, 1994.

AZEVEDO. Luiz Heitor Correa de, Sigismund Neukomm, an Austrian Composer in the New World. *The Musical Quarterly* 45/4. (Oct., 1959): 473-483.

BALLONE G. J. Percepção e realidade. In: *PsiquWeb*, Internet, disponível em <<http://www.psiqweb.med.br/cursos/percep.html>> revisto em 2003. Consulta em 3 de abril de 2004.

BÉHAGUE, Gerard. Perspectivas atuais na pesquisa musical e estratégias analíticas da Música Popular Brasileira. *LAMR*, Spring/Summer 2006, 27:1, p. 69-78.

\_\_\_\_\_. State of Research of Brazilian Music – Música “erudita”, folclórica” e “popular” do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas (Lisboa, outubro de 1998). *LAMR*, Spring/Summer 2006, 27:1, p. 57-68.

BENT, Ian. Analysis. In: SADIE, org. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, VOL I, 1980, p. 354-355.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* (The John Danz lectures) Seattle: University of Washington Press, 1973.

BOWEN, José A. Finding the Music In Musicology: Performance History and Musical Works. In: COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (Eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 424-452.

CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (Eds.). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. Trad. do alemão, J. B. Robinson. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1983 [1967].

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*, duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: UFRGS/Movimento, 1977.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência – o futuro do pensamento na era da informática*. 13ª reimpressão (2004). Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

NETTL, Bruno. *Das Volk dichtet*. In: *The Study of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press, 1983, p. 187-200.

PENNA, Antônio Gomes. *Percepção e realidade - introdução ao estudo da atividade perceptiva*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

RAMOS, Maria Luiza. *Interfaces – literatura, mito, inconsciente, cognição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In: BERGERON, Katherine e BOHLMAN, Philip. (Eds.) *Disciplining Music – Musicology and its Canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 10-22.

SEEGER, Charles. *Studies in Musicology*. Berkeley: University of California Press, 1977.

TREITLER, Leo. The “Unwritten” and “Written Transmission” of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation. *The Journal of Musicology*, vol. 10, n. 2 (1992): 131-191.

VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira. *Revista de Música Latino Americana – Latin American Music Review* 19/1 (1998): 47-91.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. [Original *La lettre et la voix*, 1987, Éditions du Seuil].