

# Revista eletrônica de musicologia

Volume XI - Setembro de 2007

[home](#) . [sobre](#) . [editores](#) . [números](#) . [submissões](#) . [versão em pdf](#)

## Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical

[Acácio Tadeu Piedade \(UDESC\)](#)

**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 perspectiva 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 popular brasileira.

### Introdução

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 numa vasta quantidade de práticas através de variadas perspectivas teóricas e metodológicas. [1] Uma parcela destas pesquisas trabalha sob a perspectiva musicológica utilizando um de seus recursos mais típicos: análise musical a partir de partituras. 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 fonográficas. [2] Por isso, o analista musical muitas vezes tem que transcrever gravações e criar sua partitura de trabalho para empregar os métodos analíticos. 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 e a recepção. 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 musical. [3]

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, 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 erudita. [4] 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 XXI. [5] 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). [6]

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 (DUCROT e TODOROV, 2001), no universo musical gêneros e estilos constantemente se formam ou se transformam, sendo que análises sincrônicas tornam a discussão muitas vezes infértil. Por isso, a perspectiva de tratar os gêneros musicais da forma como Bakhtin trata os gêneros de fala (BAKHTIN, 1986), ou seja, como discursos, tem-se revelado uma ferramenta teórica interessante para abordar o tema (ver PIEDADE, 1999).

### **Retórica musical e tópicos**

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 com Joachim Burmeister). Estas idéias desembocaram, no século seguinte, nos estudos da Teoria dos Afetos (principalmente com 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. Uma retórica musical sugere uma visão da música como discurso, ancorando-se 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, p. 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*, *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 na mudança semântica dos vocábulos. As figuras de retórica não são meros *ornatus* adjacentes ao pensamento, mas um trabalho específico sobre a própria significação (MOISÉS, 2004, p. 188).

A idéia de figura e de retórica musical pressupõe, portanto, uma compreensão da música enquanto discurso. As unidades musicais deste discurso são, muitas vezes, atribuídas de qualidade ou *ethós*, isto por meio de convenção cultural (diga-se, histórica e tácita).<sup>[7]</sup> O encadeamento destas unidades compõe parte do discurso musical e sua lógica. Para Meyer, por exemplo, o uso de convenções deste tipo se dá como controle da expectativa, da satisfação ou suspensão das tensões musicais geradas nos processos formais da música tonal, o que comprovaria a importância da emoção e do significado na música (MEYER, 1956).

Nesta direção, recentemente retomou-se uma perspectiva de compreender a música em sua dimensão retórica: destaque aqui 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" (RATNER, 1980; AGAWU, 1991; HATTEN, 1994, 2004). O universo estudado nestas obras é o da música européia do período clássico, e algumas das tópicas trabalhadas por estes autores são: *alla breve*, *aria*, *brilliant style*, *empfindsamkeit*, *fanfare*, *hunt style*, *learned style*, *pastoral*, *Sturm und Drang*, entre outras. Trata-se aqui de tópicas de um período refletindo a *weltanschauung* de uma época. Há uma distância muito grande deste universo de tópicas para o caso da música brasileira, pensada como uma unidade sócio-cultural em consolidação ao longo dos séculos XIX e XX. Porém, creio que há aqui também uma visão de mundo que permeia este longo período e este território simbólico, e que esta teoria é uma interessante via para a compreensão da significação musical e da musicalidade em geral, sendo perfeitamente adequada para o estudo da

música brasileira, principalmente no âmbito da construção de identidades. Resta encontrar as tópicas que entram em ação neste universo.

Tópicas seriam, portanto, as figuras da retórica musical. Gostaria de enfatizar que as tópicas são também topológicas, 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 deve haver alguma significação implícita na progressão destas posições na cadeia sintagmática de um discurso musical.<sup>[8]</sup> Isto tem implicações na análise do processo temático, para além dos desenvolvimentos de RETI (1951), ou seja, do processo temático e desenvolvimento motivico em direção à unidade formal. Assim, 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 trabalho de visualizar uma tópica envolve uma hermenêutica que não é estrangeira ao campo da análise musical. Porém, o problema não se limita a encontrar, interpretar ou nomear as tópicas encontradas no discurso musical, mas a explicar como estes governam a sucessão dos afetos e gestos.<sup>[9]</sup> No caso de música escrita, a cadeia de tópicas expressivas se encontra determinada pela própria partitura, onde figuras podem se articular diversas vezes em diferentes momentos e ordenações. 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 musical.<sup>[10]</sup> Creio que as tópicas de um discurso musical (entendido como posições estruturais dotadas de qualidade sígnica determinadas) são experimentadas pelos próprios intérpretes na sua prática musical, bem como pela audiência. Os estudos da retórica musical devem incluir, portanto, a esfera da recepção como nexos teóricos (CANO, 1998). Enfim, 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 de música brasileira popular e erudita, bem como de transcrições de improvisações (PIEIDADE, 2006). Comentarei aqui alguns conjuntos de tópicas que venho estudando.

### **Em busca de tópicas da música brasileira**

Há na musicalidade brasileira um estilo simultaneamente brincalhão e desafiador, exibindo audácia e virtuosismo, isto de forma graciosa e, principalmente, interesseira, individualista e maliciosa. Trata-se de um gesto profundo, 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 (DINIZ, 2003). Alguns mecanismos e frases musicais revelam este lado brincalhão, isto de forma a exibir algum virtuosismo instrumental. De fato, trata-se de um conjunto de tópicos 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 tópicos brejeiro, 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 um outro conjunto de tópicos, que estou designando "época de ouro", no qual reinam os maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras, impera a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura. Um pouco do mundo lusitano está presente aqui, nas evocações do fado e na singeleza das modinhas. Como se fosse um mito, manifesta-se aqui um Brasil profundo, vindo do passado através de volteios e floreios melódicos (vários tipos de apojaturas e grupetos), padrões rítmicos (maxixe, polka, dobrado 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 profundas.<sup>[11]</sup> Das "Valsas de Esquina", de Francisco Mignone, a certos trechos de composições de Hermeto Pascoal, as tópicos época de ouro se apresentam com melodias em primeiro plano, em estilo *cantabile*, sempre com lirismo e nostalgia.

Outro conjunto de tópicos é o nordestino: a musicalidade nordestina é um recurso fortemente empregado na expressão da brasilidade (PIEDADE, 2003). Desde cedo este Nordeste profundo se apresentou musicalmente ao Brasil em diversos repertórios musicais. O baião e a escala mixolídia, usada mediante uma série de padrões, se tornaram índice da identidade brasileira,

por exemplo, nas composições nacionalistas de Camargo Guarnieri e de outros compositores que se opunham ao atonalismo do movimento Música Viva dos anos 40. [12]

A análise musical mostra que tópicas brejeiro, época de ouro e nordestino são articuladas de forma intensa em diversos repertórios da música brasileira erudita e popular.

Além deles, pode-se apontar para alguns outros conjuntos: a presença da musicalidade do jazz permeia várias esferas da música brasileira. Na investigação da chamada "musica instrumental", ou jazz brasileiro, caminha-se em direção a um conjunto de tópicas bebop, de acordo como uso específico deste termo entre músicos brasileiros (ver PIEDADE, 2003, 2005); o universo afro-brasileiro constitui um conjunto de tópicas afro, presente nos batuques, lundus, jongos, etc. [13] Outros conjuntos a serem mencionados são: tópicas 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); tópicas 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 ponteios da viola caipira como referenciais mais evidentes); outros possíveis conjuntos a serem investigados: tópicas ameríndios (principalmente no uso de flautas nativas e de percussão do tipo "pau-de-chuva"); árabe (mais recentes, com a influência da *world music*, principalmente através de escalas e ornamentações); oriental (pentatonismo); experimental (especialmente na exploração timbrística); atonal (evocando um cultivo erudito de "vanguarda"); tropical (estratégias icônicas denotando as florestas e a exuberância tropical, como os pássaros em Villa-Lobos). A listagem certamente não se esgota aqui, dada a dimensão continental da musicalidade brasileira.

Acredito que na música brasileira, independentemente da oposição popular/erudito, uma retórica se faz presente, articulando tópicas que colocam em jogo identidades e referências culturais que constroem um universo musical entendido como brasileiro. Assim, creio que se pode levantar conjuntos de figurações que se apresentam tanto em Egberto Gismonti, Chico Buarque e Pixinguinha quanto em Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, entre tantos outros. Afirmo, portanto, o 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 perspectiva retórica e a "teoria das tópicas" representam orientações de análise musical que superam o mero formalismo, ao envolver simultaneamente conhecimentos musicais e interpretações histórico-culturais. Desta forma, funcionam como via de acesso à significação e aos



nexos culturais em jogo na música brasileira.

## Notas

[1] Por ex. BASTOS (2005), 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] Dois exemplos: BERLINER (1994) para o jazz, e LUCAS (2002) para o congado mineiro.

[4] Não é o caso adentrar este debate aqui: remeto o leitor a MIDDLETON (1990, 1993), HAMM (1995), entre muitos outros.

[5] 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).

[6] Para alguns autores, a Musicologia atual atravessa uma crise devido ao seu próprio crescimento (NATTIEZ, 2005).

[7] Estou enfatizando o caráter simbólico, portanto, o que não quer dizer que não haja também significação de ordem icônica ou indexical.

[8] 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).

[9] Ver MEYER (2000:263).

[10] Um exemplo é o que chamei de 'citação em contexto' (ver PIEDADE, 2005).

[11] Estruturas mais profundas no sentido da perspectiva schenkeriana, como aliás adota AGAWU (1991).

[12] Ver NEVES (1981).

[13] Neste caso, há um interessante artigo que busca levantar tópicos afro no repertório pianístico brasileiro (CAZARRÉ, 1999).

## 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*, v. 23, n. 2-3, 2004, p. 267-286.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição, *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas: Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores)

\_\_\_\_\_. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org.) *Adorno: Sociologia*, Coleção Grandes Cientistas Sociais, São Paulo: Ática, 1994, p. 115-46.

ANGENOT, Marc. *Glossário da crítica contemporânea*, 1984.

BAKHTIN, M. M. *Speech Genres and Other Later Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.

BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BASTOS, Rafael J. M. 'Brazil'. In: SHEPHERD, J.; HORN, D.; LAING, D. (org.), *The Continuum encyclopedia of popular music of the world*, v. 3: Latin America and the Caribbean. Londres: The Continuum International Publishing Group, 2005, p. 212-248.

BÜRGER, P. O declínio da era moderna. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 20, 1988, p. 80-95.

CANO, Rúbens López. Musica poetica – aesthesica musica: the theory of Baroque musical rhetoric as an aesthetic trace. 6th International conference on musical signification, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1998. Disponível em: <<http://www.geocities.com/lopezcano/index.htm>>

CAZARRÉ, Marcelo Macedo. A trajetória das danças de negros na literatura pianística brasileira: um estudo histórico-analítico. *Em Pauta*, v. 14, n. 15, 1999, p. 83-94.

DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DUNN, Christopher. *Brutality garden: tropicalia and the emergence of a Brazilian counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.

FABBRI, Franco. In: TAGG, Philip; HORN, David (org.) *Popular music perspectives*. Göteborg & Exeter: IASPM, 1982, p. 52-81.

HAMM, Charles. *Putting popular music in its place*. Cambridge: 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, Glaucia. *Sons do rosári: 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*. Londres: Open University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. Popular music analysis and musicology: bridging the gap. *Popular Music*, v. 12, n. 2, 1993, p. 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, p. 5-18.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades. In: TORRES, Rodrigo (org.). *Música popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano del IASPM*. Santiago de Chile: Fondart, 1999, p. 383-398.

\_\_\_\_\_. Brazilian jazz and friction of musicalities. In: ATKINS, E. Taylor (org.) *Planet Jazz*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58.

\_\_\_\_\_. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*, v. 11, 2005, p. 197-207.

RATNER, Leonard G. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.

RETI, Rudolph. *The thematic process in music*. New York: Macmillan, 1951.

SHUKER, Roy. *Key concepts in popular music*. Londres: Routledge, 1998.

TAGG, Philip. *Introductory notes to the semiotic of music* (versão 3, 1999). Artigo disponível em: <<http://www.tagg.org/>> Acessado em 2005.

TAGG, Philip. Musicology and the semiotics of popular music. *Semiotica*, v. 66, n. 1-3, 1987, p. 279-298.

ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (org.) *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

WALSER, Robert. *Running with the Devil: Power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover NH: University Press of New England, 1993.

[Acácio Tadeu Piedade](#) possui graduação em Música (Composição) pela Universidade Estadual de Campinas (1985), mestrado e doutorado em

Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (1997 e 2004). Professor do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, é coordenador dos grupos de pesquisa MUSICS/UDESC e MUSA/UFSC. Ministra disciplinas, pesquisa e orienta nas áreas de musicologia-etnomusicologia, teoria-análise e composição.  
[acacio@udesc.br](mailto:acacio@udesc.br)