



Artículo / Artigo / Article

## **A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música**

Acácio T. C. Piedade  
Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil  
acaciopiedade@gmail.com

### **Resumo**

O presente artigo apresenta uma aplicação da teoria das tópicas no caso da música brasileira. Para tal, inicia com uma reflexão sobre os conceitos de musicalidade, de fricção de musicalidades no jazz brasileiro e de fusão de musicalidades que se apresenta na invenção da tradição. A discussão segue com a questão da aplicabilidade da teoria das tópicas no âmbito de uma música nacional. Após isso, são apresentados alguns dos universos de tópicas da musicalidade brasileira, com exemplos musicais. Este artigo argumenta que o conceito de retoricidade traz bons rendimentos para a questão da significação musical e que a teoria das tópicas é viável para aplicação em outros contextos musicais além daquele para o qual foi designada sendo uma interessante via para a investigação dos nexos socioculturais nas musicalidades em geral.

**Palavras-chave:** tópicas musicais, retoricidade, musicalidade, música brasileira

---

## **La teoría de los tópicos y la musicalidad brasilera: reflexiones sobre la retoricidad en música**

### **Resumen**

El artículo presenta una aplicación de la teoría de los tópicos al caso de la música brasilera. Con ese propósito se comienza con una reflexión sobre los conceptos de musicalidad, de fricción de musicalidades en el jazz brasilero y de fusión de musicalidades presente en la invención de la tradición. La discusión continúa con la cuestión de la aplicabilidad de la teoría de los tópicos al ámbito de una música nacional. Seguidamente son presentados, con ejemplos musicales, algunos de los universos de los tópicos de la musicalidad brasilera. Se argumenta que el concepto de retoricidad tiene buenos rendimientos para la cuestión del significado musical y que la teoría de los tópicos es viable para aplicar a otros contextos musicales, más allá para el cual fue designada, constituyéndose en una interesante vía para la investigación de los nexos socioculturales de las



musicalidades en general.

**Palabras clave:** tópicos musicales, retoricidad, musicalidad, música brasilera

---

## **Topic theory and Brazilian musicality: Considerations on rhetoricity in music**

### **Abstract**

This article presents an application of the topic theory to the analyses of Brazilian music. It starts with a reflection on the concepts of musicality, friction of musicalities in Brazilian jazz, and the fusion of musicalities that emerges from the invention of tradition. The discussion follows with the question of the adaptability of topic theory to national musics. Then, some musical examples are used in order to present some of the universes of topics of Brazilian music. In this article I argue that the concept of rhetoricity brings good results to the study of musical signification, and that the theory of topics is useful for other contexts than classical music, being an interesting route to the investigation of sociocultural connections in musicalities.

**Keywords:** Musical topics, rhetoricity, musicality, Brazilian music

---

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: septiembre 2012

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: noviembre 2012

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: febrero 2013



## Introdução

Este artigo procura apresentar uma perspectiva baseada em tópicas para investigar o aspecto retórico nos estilos e gêneros musicais, tomando como base o caso da música brasileira. Partindo do pressuposto de que a música se desenrola como discurso, faço aqui uma breve incursão na música indígena. Num estudo anterior sobre a análise da música do ritual de flautas sagradas dos índios Wauja (Piedade 2004), mostrei que algo nesse repertório se pronuncia como uma linguagem: trata-se daquilo que este povo entende como a fala de um espírito, um discurso que entretanto é essencialmente musical. Nesta fala ou discurso musical entram em jogo operações estruturais que revelam um pensamento nativo sobre o som e a música, o qual se manifesta na forma da idéias musicais que são executadas sucessivamente (Piedade 2009). Moldadas conforme premissas culturalmente construídas, estas idéias musicais constituem todo um sistema musical-cultural que lhes permite fazer sentido no momento do ritual. Creio que este processo vale não apenas para um ritual de música indígena mas, de alguma forma, funciona em vários repertórios musicais: de fato, qualquer discurso musical reconhecido como significativo por uma dada comunidade é necessariamente constituído por elementos de um sistema cultural, o qual se funda na visão de mundo desta comunidade. Feita esta breve incursão, neste artigo pretendo apresentar a forma como venho desenvolvendo estas mesmas questões pelo viés do estudo da retoricidade e das tópicas na música brasileira. Tratarei de início da noção de musicalidade, em particular da idéia de fricção e fusão no caso do jazz brasileiro, para em seguida apresentar a teoria das tópicas. Na sequência, tratarei de como tenho adaptado esta teoria para o estudo da musicalidade brasileira, e apresentarei então alguns exemplos de tópicas.

## A musicalidade no jazz brasileiro: fricção

Entendo musicalidade não como capacidade ou aptidão para a música, mas como uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. Desenvolvida e transmitida culturalmente na comunidade (Bauman 2003), a musicalidade é o campo que torna possível ali um processo comunicativo na composição, performance e audição musical. Um repertório como o acima mencionado, o das flautas sagradas Wauja, para além de uma música que “fala” aos nativos, é a manifestação de uma musicalidade, uma espécie de forma de audição-de-mundo (Menezes Bastos 1999) que, na performance musical, ativa um sistema musical-simbólico o qual, por sua vez, re-enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível nos sujeitos.

No caso do jazz brasileiro, gênero conhecido como “música instrumental brasileira”, há uma relação muito particular com o jazz norte-americano que é ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento (Piedade 1997, 2003). A forma como a musicalidade brasileira e a norte-americana se encontram no jazz brasileiro vai de encontro com a idéia de hibridismo contrastivo (Piedade 2011): as tópicas musicais presentes nos temas e nas improvisações estabelecem uma relação dialógica que chamei de fricção de musicalidades, a

qual revela nexos com discursos nativos sobre imperialismo cultural norte-americano, identidade brasileira, globalização e regionalismo.

O termo fricção inspira-se na teoria da fricção interétnica do etnólogo Roberto Cardoso de Oliveira (Oliveira 1964) que desenvolveu este conceito a partir da década de 1960 para dar conta da relação entre sociedades indígenas e a sociedade brasileira, que ele via como conflituosa. O conflito, inerente à situação de fricção interétnica, se explica pelos interesses diversos das sociedades em contato, sua vinculação irreversível e interdependência, e pela situação de domínio e submissão ali engendrada. A metáfora mecânica da fricção implica que os objetos postos em contato se tocam e esfregam suas superfícies, podendo chegar a trocar partículas, mas os núcleos duros das substâncias tendem a se manter intatos.

Pensando no campo da música, a idéia de fricção de musicalidades remete a essa impermeabilidade mútua das musicalidades. Muitas vezes não se trata de falar em complementaridade ou fusão, como muitos discursos nativos fazem, como é o caso do jazz brasileiro. O encontro musical aqui entre a musicalidade brasileira e a norte-americana na verdade não apresenta união ou mistura mas sim tensão e articulação, muitas vezes ironia e disputa. Note-se que, no caso do jazz global, a comunidade é internacional e multicultural e seus nativos compartilham uma linguagem genérica do jazz, uma musicalidade jazzística, uma espécie de esperanto musical que torna possível o diálogo músico-cultural entre, por exemplo, um trompetista sueco, um pianista tailandês e o público numa *jam session* em Buenos Aires. Mas no caso do jazz brasileiro, ao mesmo tempo que há uma canibalização desta musicalidade jazzística global, há também um incessante desejo de afastamento, o que se dá através da articulação de uma musicalidade considerada brasileira. Este vai-e-vem, esta dialética é congênita e essencial ao jazz brasileiro e está presente na sua constituição enquanto gênero musical: ele apresenta estabilidade em termos de temática (a fricção de musicalidades sendo aqui constituinte, evidenciando-se principalmente nas improvisações), de estilos (fundamentalmente idiomas regionais internos, como a musicalidade nordestina) e de estruturas composicionais (no código musical propriamente dito, como na rítmica e no emprego típico de determinados modos)<sup>1</sup>.

A fricção de musicalidades surge então como uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. No caso do jazz brasileiro, este diálogo fricativo de musicalidades espelha uma contradição mais geral do pensamento nativo: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e simultaneamente uma necessidade de breçar este fluxo e buscar raízes musicais imaginárias em um “Brasil profundo”. Esta característica congênita do jazz brasileiro pode ser tributária de aspectos muito mais gerais da identidade nacional: a forma como os brasileiros se pensam enquanto brasileiros e pensam o que

---

<sup>1</sup> Este conceito tripartite de gênero musical é inspirado nos gêneros de fala (Bakhtin 1986). Tanto os gêneros de fala quanto os literários são inspiradores para se pensar gêneros musicais, pois em todos estes casos, um gênero somente pode se constituir em relação a outro: os gêneros surgem do discurso meta-discursivo, ou seja, constituem discursos sobre discursos, e discursos são criados através do diálogo (Todorov 1990). Ver uma aplicação desta concepção de gênero musical no estudo sobre o heavy metal (Walser 1993).

é entendido como Brasil. Para DaMatta, há um confronto entre o Brasil interior, rural, patriarcal, holístico, e o Brasil da costa, urbano, individualista, duplicidade que chamou de dilema brasileiro (DaMatta 1979). A meu ver, o dilema brasileiro se inscreve integralmente na fricção de musicalidades e no jazz brasileiro, onde se manifesta o profundo desejo de participação do Brasil na arena internacional das músicas e culturas, esse olhar voltado para fora, especialmente para a América do Norte e Europa, e ao mesmo tempo para dentro, para os confins da brasilidade. Este duplo movimento pode ser pensado em diversos universos da música brasileira<sup>2</sup>.

Muitas vezes, há todo um discurso sobre este olhar “para dentro”, para o interno, para a raiz, este discurso empregando noções como “fusão”, “sincretismo”, “mistura”, “influência”, e mesmo “resgate”. Ecoa aqui um pouco do ideário modernista dos anos 1920, por exemplo em Mário de Andrade (2006), o qual compreende o mundo interno da música popular como fonte inspiradora para uma música verdadeiramente brasileira, mas fonte que, qual diamante bruto, necessita ser trabalhada e cultivada para ganhar uma forma mais elevada<sup>3</sup>. Portanto, ao mesmo tempo em que há na musicalidade brasileira este olhar para fora, há este desejo de inventar uma grande linguagem musical que evoque o nacional a partir das musicalidades regionais, que por sua vez bebem nas tradições populares.

Entretanto, uma musicalidade não é um sistema fechado e imutável. Um indivíduo pode tentar desenvolver-se em um outro sistema musical, e com isso ele está adentrando uma outra musicalidade, o que significa o exercício de uma competência em uma pedagogia estética sonora particular. O que Hood (1960) chamou de “bi-musicalidade” começou a apontar nesta direção. O que para mim se torna claro é que este processo envolve não meramente um aprendizado musical mas também uma tomada de decisões eminentemente sócio-culturais, ainda que inconscientemente. Ou seja, um indivíduo pode buscar tornar-se nativo de uma comunidade musical através de uma autodeterminação em absorver uma outra forma particular de musicalidade, mas este afincamento necessariamente inclui elementos simbólicos que coordenam os nexos sócio-culturais da musicalidade: estes simplesmente fazem parte do pacote absorvido. Por isso, a musicalidade não está no indivíduo mas sim na comunidade, nos seus estilos e gêneros musicais, que estão em permanente trânsito e transformação.

### **Fusão de musicalidades, esquecimento e tradição**

A fricção de musicalidades pode ser também vista como uma fase de um processo que leva a um estado de homeostase que eventualmente se poderia chamar de “fusão de musicalidades” (Piedade 2011). Como a musicalidade é uma memória, musicalidades fusionadas se tornam potencialmente indistintas na percepção nativa, não havendo assim nenhuma fricção. Para que esta fusão ocorra é necessário que os elementos sócio-culturais inerentes às musicalidades, referentes a aspectos existentes no mundo social das comunidades musicais, também entrem em

---

<sup>2</sup> Ressoam aqui as duas linhas de força no entendimento da música no Brasil, conforme levantadas por Travassos: o dilema entre seguir um modelo externo (europeu, norte-americano) ou procurar um caminho próprio (e interno), e a dicotomia popular/erudito (Travassos 2000).

<sup>3</sup> Trata-se de uma narrativa “modernista”, no sentido de Hamm (1995).

uma espécie de diluição. O conflito existente no contraste original é como que apaziguado por um consenso cultural, ou acordo tácito, eminentemente simbólico. Note-se que este consenso está na base daquilo que adiante descreverei como sendo a camada da isotopia, ou seja, esse plano onde a música se desenrola da forma esperada, convencional, onde as expectativas são adequadamente atendidas, o plano dos lugares comuns, das tópicas, elas que também se originam de diluições e diálogos e que ganham nova roupa ao serem incorporadas na musicalidade. A fusão, portanto, decorre da existência de um contraste inicial, a fricção, mas é sobretudo o tempo histórico que a torna possível: ela resulta do esquecimento. É o que ocorre quando se fala de tradição musical: a meu ver o que é entendido como tradicional envolve o esquecimento dos elementos exógenos, da natureza híbrida, da fricção que está na base do que é entendido como estável, tradicional, interno, “nosso”.

Creio que este movimento de fusão é permanente na história da música e está na base da invenção das tradições (Hobsbawm & Ranger 1983): uma tradição é sempre entendida pelos seus nativos como realidade homeostática, porém há na sua origem um consenso esquecido, um contraste diluído de comum acordo. Neste sentido, podemos dizer que a tradição é uma deformação no passado, sendo o esquecimento um gesto absolutamente necessário. No caso da musicalidade, se não houvesse este tipo de esquecimento dos gêneros originários de um repertório, toda uma multiplicidade musical se exporia diante de nossos ouvidos. Ou seja, faz parte do processo histórico o esquecimento dos elementos de diversas origens que se fundem em um dado repertório musical, para que ele possa ser entendido como tradicional, “nosso”, único. Evidentemente, a musicologia pode revelar estes traços formadores, que se ausentam do discurso nativo. O que eu gostaria de frisar é que sem uma deformação inconsciente do passado e o esquecimento do hibridismo originário que é inerente ao tradicional, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua. Assim, a história oculta o fato de que o tradicional é transnacional por natureza: mesmo o gênero “raiz” é, na verdade, um produto da circulação das idéias musicais, para além das fronteiras da nação. O esquecimento, portanto, favorece a naturalização da diferença: trata-se de processos congênitos da memória e da história (Ricoeur 2000, Zumthor 1997).

Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem voltar a se fundir. Este processo de fluxo contínuo ocorre constantemente em vários sistemas musicais mundiais e, no cenário das musicalidades, há permanentemente o encontro, o intercâmbio e a mudança, em diferentes intensidades e velocidades.

É importante destacar desta discussão o papel da retórica, já que muitas vezes estes elementos de estilo e de gênero entendidos como sendo “nossos” ou “estrangeiros” são combinados pelo compositor ou intérprete de forma a produzir um efeito específico no ouvinte. Este efeito almejado é o reconhecimento de um repertório ou uma referência a uma musicalidade, como é o caso por exemplo de remissões a estilos brasileiros antigos (valsas, modinhas, serestas, etc.) no jazz brasileiro, o que causa o efeito de tradição. Ou ainda o referido recurso ao estilo jazzístico global genérico no jazz brasileiro, produzindo a mencionada fricção.

Para dar conta desta dimensão, tenho trabalhado as noções de retoricidade e de tópicas na musicalidade brasileira e tentado identificar e isolar alguns destes elementos musicais que são utilizados em largo espectro e em diversos repertórios. Estas figurações são entendidas como contrastivas entre si a ponto de se destacarem do tecido musical e de portarem intencionalmente remissões significativas a elementos culturais. Estes elementos, creio, podem ser agrupados em um certo número de categorias gerais, que chamo de universos de tópicas. Dentro destas categorias, por sua vez, se encontram estilos e figuras que, em determinado ponto da cadeia isotópica, ou seja, da narrativa musical consensual, ganham retoricidade e se destacam como tópicas da referida categoria (Piedade 2012a). Entre os universos de tópicas mais centrais da musicalidade brasileira, há as tópicas “brejeiro”, “época-de-ouro” e “nordestinas” dos quais tratarei adiante.

O que foi exposto até aqui é um quadro geral, necessariamente sintético, para possibilitar abrir a discussão sobre tópicas musicais. Isto por que, a meu ver, falar em tópicas implica uma visão da música enquanto discurso significativo, e creio que as ideias de fricção de musicalidades e a da fusão-esquecimento do contraste no seio da tradição abrem um olhar para a música que, no fundo, está pressupondo sua retoricidade. Assim, antes de comentar os universos de tópicas brasileiras, gostaria de apresentar a teoria das tópicas conforme vem sendo aplicada na musicologia contemporânea, em seguida discutindo sua pertinência para o caso de músicas entendidas como nacionais.

### **Teoria das tópicas**

A teoria das tópicas pressupõe a visão da música como discurso, no qual se manifestam figuras da retórica musical. Na retórica tradicional, figura é todo o 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). Veremos que esta noção de figura é muito importante e que tem relação com a idéia de tópica, da qual tratarei agora.

Um conceito fundamental na retórica aristotélica é a noção de tópica, os *topoi*, elementos entendidos como lugares-comuns (em latim *loci-communes*) que são produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos. Na oratória, os *topoi* formam as fontes que estão na base de um raciocínio. Na retórica, sobretudo na *elocutio*, distingue-se as figuras de palavras (ou tropos) das figuras de pensamento, as quais intervêm mais diretamente na organização do conjunto do discurso. As figuras de palavras dizem respeito à formação lingüística e consistem na transformação desta, enquanto as figuras de pensamento dizem respeito aos pensamentos encontrados pelo sujeito falante na elaboração da matéria, por conseguinte sendo, em princípio, objeto da *inventio*. As figuras de pensamento, portanto, distinguem-se dos tropos, visto que estes implicam a mudança semântica dos vocábulos. Entretanto, para além desta distinção, o que é importante reter aqui é que as figuras de retórica não são mera ornamentação adjacente ao pensamento, mas constituem um trabalho específico sobre a própria significação (Moisés 2004: 188). Isto é crucial para a teoria das tópicas, que se dedica ao plano expressivo da música, ali fundando todo um processo de significação que penetra o plano mais estrutural.

As unidades musicais do discurso (motivos, frases, temas, padrões rítmicos, progressões harmônicas, etc.), para além de seu papel funcional nos segmentos formais, muitas vezes apresentam qualidades semióticas a elas atribuídas, *ethoi*, o que ocorre na maioria das vezes por meio de convenção cultural (diga-se, histórica e tácita). Este tipo de significação implícita se encontraria na progressão de posições de elementos na cadeia sintagmática de um discurso musical, configurando aquilo que Agawu chamou de *plot*, ou seja, um “roteiro”, uma narrativa verbal coerente que assenta em analogia ou como metáfora da obra (Agawu 1991). Ou seja, na análise do processo motivico-temático, imagina-se possível recompor uma espécie de esquema narrativo que se encontra em um nível mais abstrato do que aquele dos próprios motivos. Para Meyer (1956), que pode ser considerado um autor que inspirou a perspectiva retórica, o compositor usa estas convenções em sucessão conscientemente para controlar o fluxo de expectativa, satisfação ou frustração das tensões musicais geradas nos ouvintes. A teoria das tópicas revela que este é um processo retórico, mostrando como esse controle linear ocorre e quais as associações produzidas.

Assim, é nesta direção que se encontra o que alguns autores denominam *topics*, justamente as tópicas, os lugares comuns aristotélicos, envolvendo toda uma teoria da expressividade e do sentido musical que se pode chamar de “teoria das tópicas” (Ratner 1980, Agawu 1991, Hatten 2004, Allanbrook 1983, Monelle 2006, Sisman 1993, entre outros)<sup>4</sup>. O universo estudado por estes autores é a música europeia do período clássico, a linguagem musical falada no século XVIII, na época de Haydn, Mozart e Beethoven. Ratner (op.cit.), pioneiro desta teoria, recolheu danças, estilos e exemplos de pictorialismo mais comuns no classicismo e os considerou como *topics*, ou seja, figurações características que constituem os sujeitos de um discurso musical com intenção retórica. Entre as tópicas clássicas de Ratner se encontram danças como minueto, estilos como música militar e de caça (*hunt music*), *cantabile*, pastorale, estilo culto (*learned style*), entre outros. Estas tópicas se apresentam nos discursos musicais do repertório clássico, muitas vezes explicitamente prescritos nas partituras - como os termos *scherzando* ou *fantasia* -, outras vezes implícitos ou tácitos, cabendo ao analista especialista sua identificação. As tópicas portam significados que são reconhecidos na sua época, se ligando também ao mundo literário, calcados em fortes aspectos sócio-culturais. Elas derivam de gestos convencionais e de gêneros familiares da comunidade que se situa na base da ação afetiva das tópicas, cobrindo a expressão de um mundo complexo de comunicação, fantasia e mito.

Gostaria de enfatizar que as tópicas são topológicas, ou seja, sua plenitude significativa, seu efeito de tópica se dá não tanto por sua estrutura interna mas pela posição de sua articulação no discurso musical. Este campo onde as figurações musicais convencionais vivem, o campo dos lugares comuns, onde as tópicas são ativadas, onde elas se concatenam, este plano é a cadeia isotópica<sup>5</sup>. Não pode haver ambigüidades na isotopia, que é o processo semântico no qual o contexto se cria e no qual os elementos do discurso se sucedem em dependência do caminho aberto pelo elemento anterior. A tópica habita sem surpresas essa linha narrativa que é a cadeia

---

<sup>4</sup> Ver Monelle (2007).

<sup>5</sup> O conceito de isotopia, largamente empregue pelo Grupo  $\mu$  (Dubois *et al* 1970), vem da necessidade de redundância das categorias morfológicas do discurso para que ele possa ser mais eficaz (Greimas 1966: 69).

isotópica, essa faixa de concatenação de *topoi* pertinentes no discurso musical: os *topos* ali se relacionam entre si enquanto *isotopos*. As tópicas são, portanto, os sedimentos da isotopia, elas são os lugares comuns formadores do consenso musical em uma comunidade de artistas e ouvintes. Assim sendo, determinada figuração musical típica de um repertório partilhado e convencional, dependendo do ponto narrativo onde é apresentada e de como se concatena com figurações anteriores e posteriores no discurso musical, pode ou não funcionar como tópica, tudo dependendo do grau de retoricidade que ali ela adquire, como tentarei explicar mais adiante<sup>6</sup>.

Tópicas são, portanto, objetos analíticos da retórica musical. 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. As tópicas têm uma estrutura específica e reenviam determinados significados agregados, são atribuídas de qualidade ou *éthos*, isto por meio de convenções culturais no interior de uma musicalidade. Como trabalhar com estes conceitos no caso de uma música nacional?

### Tópicas “nacionais”?

Vários autores estão construindo conjuntamente a teoria das tópicas a partir das referidas contribuições iniciais sobre o período clássico. Trata-se, portanto, de um esforço coletivo na investigação do significado musical, o qual está sendo desenvolvido em outros universos musicais diferentes das tradições da prática comum tonal<sup>7</sup>. Tenho aplicado esta abordagem retórica em um caso bastante diferente do classicismo europeu: o da música brasileira, popular e erudita, restringindo-me ao final do século XIX e às primeiras décadas do século XX (Piedade 2007). A motivação para isso é que penso que a teoria das tópicas é uma ferramenta poderosa para investigar a diversidade de repertórios musicais no interior de um universo cultural delimitado, como aquele de uma música considerada “nacional”. Além disso, creio que durante o referido período da história da música brasileira ocorreu a consolidação de gêneros musicais que ainda hoje são estáveis e operativos como pilares de boa parte da música brasileira<sup>8</sup>.

Ao falar de música “nacional” corro o risco de dar de encontro com tantas inconsistências na questão daquilo que é considerado brasileiro ou não, mas acredito neste esforço pois as categorias com as quais estou trabalhando têm correspondido ao que dizem musicistas e musicólogos envolvidos com música brasileira, como é o caso de estudos sobre choro e particularmente sobre o estilo de Villa Lobos (Piedade 2012b), que é um compositor importante nesta questão e por isso será discutido à frente.

Evidentemente, uma condição para se aplicar a teoria das tópicas é a delimitação de um contexto sócio-cultural e histórico estável, e quando se quer tratar de tópicas nacionais o problema começa com a noção de nação. Para além da conceito geopolítico de estado-nação,

---

<sup>6</sup> A respeito destes conceitos de isotopia, cadeia isotópica e retoricidade, ver (Piedade 2012a).

<sup>7</sup> Um exemplo aqui é o recente encontro de pesquisadores intitulado *International Conference on Music Semiotics in memory of Raymond Monelle*, ocorrido em 2012 na cidade de Edimburgo, o qual reuniu especialistas na teoria das tópicas de diversos países (os anais estão em processo de publicação).

<sup>8</sup> Lembro aqui o já comentado uso da definição de gênero musical a partir do estudo de Bakhtin sobre os gêneros de fala (Bakhtin 1986, ver Piedade 1997, 2003), o qual a meu ver contempla a flexibilidade e o caráter dialógico dos universos musicais.

muitos cientistas sociais concordam que a idéia de nação é arbitrária e mesmo imaginária (Anderson 1983). Embora sendo mera legislação e pura convenção racional, uma nação é frequentemente tomada como coisa objetiva no mundo e essa essencialização acaba levando a paradoxos e problemas teóricos. Mas apesar de ser uma construção social, uma nação é real na medida em que é algo fortemente experimentado pelas pessoas. De fato, ela é consenso tácito pelo menos entre aqueles que nela vivem, sendo para eles um importante conceito nas suas vidas e identidades.

Assim sendo, considerando essa dimensão pragmática da nação e a pertinência da idéia de comunidades histórica e geograficamente situadas que compartilham um mundo musical, creio que se pode falar de repertórios considerados como originários do estado-nação Brasil como sendo músicas brasileiras. Isto permite a construção de um contexto que não se restringe a um período histórico específico mas a um conjunto de musicalidades de uma comunidade contemporânea vivendo em seu território (Piedade 2011). Lembro que a musicalidade, como a identidade, é um conceito contrastivo, de maneira que somente pode existir uma musicalidade brasileira na medida em que exista também uma musicalidade argentina ou norte-americana. E essa contrastividade se aplica no interior da categoria “musicalidade nacional”, pois há sempre vários diferentes idiomas regionais que podem constituir estilos musicais individuais que pertencem à musicalidade entendida como típica de um país. Por exemplo, certamente há uma musicalidade própria no tango e outros gêneros rio-platenses (Domínguez 2011) e se pode conceber que estes façam parte de uma categoria mais ampla entendida como musicalidade argentina, a qual entretanto pode abarcar estas musicalidades mas certamente não está limitada a elas<sup>9</sup>. O mesmo pensamento pode ser aplicado para se pensar qualquer relação de estilos e musicalidades nacionais e regionais.

A dimensão retórica é uma importante faceta da musicalidade, sendo parte do esforço de construção e manutenção das suas identidades. É algo corriqueiro falar em “estilo francês” ou “estilo andaluz”, ou ainda dizer que uma passagem musical remete à música cigana ou chinesa, etc. Este tipo de comentário define o que podemos designar por “lugar comum”. Ora, justamente aí entram as tópicas, pois elas são os cristais desses lugares comuns, as *topoi* aristotélicas, os estereótipos que embasam essas apreciações. De onde se pode trazer a retórica para a base da musicalidade, abordando a constituição isotópica da musicalidade, onde tópicas e figuras são elementos ativos<sup>10</sup>. A isotopia, como foi dito acima, é uma característica que confere aceitabilidade e estabilidade a uma significação convencional em uma cadeia de idéias musicais. As musicalidades internas de uma nação constituem os diferentes universos de tópicas a que me refiro, partindo do conceito desenvolvido por Agawu (1991): um universo de tópicas é um conjunto musical-simbólico, ele mesmo constituído por diversas tópicas correlacionadas, conjunto que pode ser isolado de dentro de uma musicalidade mais ampla tal como é percebida uma musicalidade entendida como típica de uma nação. Ou seja, universo de tópicas é um termo

---

<sup>9</sup> Destaco aqui os trabalhos de Plesch sobre música argentina (2009, 2012), com os quais tive contato recentemente, e que fluem em uma direção similar aos meus estudos sobre tópicas brasileiras.

<sup>10</sup> Sobre a distinção entre tópicas e figuras, ver Piedade (2012a).

genérico para reunir algumas estruturas musicais e idéias culturais e literárias as quais faz sentido separar de outros universos. Estes elementos estruturais-culturais servem para conferir retoricidade ao texto musical, estando à mão de compositores e intérpretes na sua intencionalidade expressiva.

Em resumo, segundo esta concepção, as tópicas são os tijolos que formam a cadeia isotópica, base sobre a qual assenta a produção de sentido convencional, o chão dos lugares comuns. Os ouvintes recebem a isotopia, as tópicas, sem surpresas; o tecido musical é tomado como pertinente, próprio, correto. Na verdade é aí que as tópicas entram em ação, e neste sentido podemos dizer que sua efetividade ocorre, ao menos em parte, de forma inconsciente, ou pelo menos, lógico-racional. Ou seja, o ouvinte não ouve e decodifica “ah, isto é uma tópica pastoral, logo eu absorvo todos os significados inerentes a este gênero”, mas sim essa cadeia semântica o trespassa sem surpresa, visto que é composta de lugares comuns<sup>11</sup>. Ocorre que as tópicas podem ter uma saliência variável, um grau de retoricidade maior ou menor. A retoricidade na música pode ser entendida, portanto, como a densidade de conteúdo retórico que se apresenta em um trecho, em uma obra, ou mesmo em todo um repertório musical. Uma tópica bem construída e bem pertinente ao texto musical, como vimos, sedimenta a cadeia isotópica e não provoca surpresa nem distanciamento no ouvinte, porém ela pode ser isolada e interpretada por um analista, que é um sujeito que está em condições (ao menos deveria estar) de interromper o fluxo musical, tendo em mãos a partitura, e relacionar estruturas musicais, gestos expressivos e conhecimentos histórico-culturais.

Assim, podemos aplicar a teoria das tópicas nesta comunidade cultural e historicamente situada que se entende enquanto uma nação, mesmo recortada por diversos e divergentes estilos internos. E daí se pode investigar a musicalidade brasileira, como qualquer outra. Em seguida tratarei dos universos de tópicas na musicalidade brasileira, apresentando pequenos exemplos musicais. Note-se que as tópicas flutuam acima da fronteira popular-erudito, e deste modo tratarei da musicalidade brasileira sem me ater a esta distinção.

### **Tópicas na música brasileira**

Na literatura brasileira, pelo menos desde o início do século XX as culturas da região nordeste se apresentaram como um ícone do “Brasil profundo”, com raízes que ecoam traços da Idade Média europeia. Nesta construção social, a musicalidade nordestina elevou-se a um universo de tópicas muito importante na música brasileira, principalmente de viés nacionalista. Trata-se ainda hoje de um verdadeiro lugar comum da musicalidade brasileira, reconhecido imediatamente pelo uso de certas escalas ou pelo timbre das vozes e instrumentos como o acordeão ou a flauta pífaro. Não basta, entretanto, que a escala utilizada em determinado trecho musical corresponda ao modo dórico ou mixolídio, com ou sem 4ª aumentada, para que se crie uma evocação do nordeste: é preciso que estas alturas apareçam em certas figurações específicas, tópicas. No exemplo abaixo encontra-se o que chamo de cadência nordestina, aqui escrita em Sol com variações adequadas ao dórico e ao mixolídio:

---

<sup>11</sup> Tomo aqui a concepção da Retórica Geral do Grupo  $\mu$  (Dubois *et al* 1970).



Ex. 1: Cadência nordestina em Sol

Estes motivos conclusivos, devidamente instalados ao final de certas progressões, ajudam na remissão à musicalidade nordestina. As tópicas nordestinas são peças-chave do repertório do baião, e dali migraram para uma parcela enorme dos gêneros musicais brasileiros. Criou-se o mito do nordeste musical, o mistério do nordeste profundo, que foi fonte exuberante para compositores nacionalistas como Guerra-Peixe (1914-1993), ou regionalistas como por exemplo Marlos Nobre, e continua sendo na música popular, passando por Hermeto Pascoal, Elomar, o movimento Armorial, o jazz brasileiro e muitos outros artistas. Adiante apresentarei um exemplo de Villa-Lobos (1887-1959), ilustrativo deste paradigma.

O que chamei de “brejeiro” é aquele estilo em que as figurações aparecem transformadas por subversões, brincadeiras, desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo, mas tudo isto de forma organizada, elegante, altiva, por vezes sedutora, maliciosa. Trata-se de um gesto eminentemente individualista: o indivíduo se destaca da massa, como que zombando de sua regularidade e previsibilidade monótona. O brejeiro está profundamente relacionado a alguns gêneros, como o choro, ali transparecendo originariamente no papel do flautista dos grupos formados no final do século XIX, que usualmente desafiava seus acompanhantes com frases irregulares e rápidas, exibindo algum virtuosismo instrumental. O brejeiro na musicalidade brasileira se manifesta no gingado da capoeira: o corpo faz gestos surpreendentes, o oponente

toma uma rasteira e cai. O brejeiro se consolida na figura mítica do malandro, que ginga a sociedade com seus pés, que desliza e desafia a legalidade com sua esperteza. Ou seja, o músico neste estilo desloca o tempo forte e o acentua no fraco, realiza a “quebrada”, ataca uma nota com uma ornamentação cromática que causa a impressão de erro, mas que revela a precisão de uma transformação brejeira. Nos exemplos que a seguir apresento, alguns deles já mencionados em Bastos (2008), há vários casos de tópicas do choro e do jazz brasileiro. Um desses casos é o bem conhecido deslocamento rítmico da segunda parte de *Lamentos*, de Pixinguinha (1897-1973), conforme mostra o exemplo abaixo:



Ex. 2: Deslocamento brejeiro em *Lamentos*

Note-se que normalmente a métrica do choro é bastante regular, de modo que estes deslocamentos se destacam da isotopia como figurações bem marcantes. Este gesto está bastante incorporado na musicalidade brasileira, e mesmo apreciadores ou amadores podem cantarolar esta polirritmia. No exemplo seguinte temos outro deslocamento rítmico brejeiro que se dá no início do choro *Um a Zero*, de Pixinguinha:



Ex. 3: Deslocamento brejeiro em *Um a Zero*

Esta melodia foi escrita para flauta, de modo a lembrar o canto insistente de um pássaro que atravessa a música, algo que Villa Lobos também utilizará com frequência (o chamado motivo “araoponga”). O brejeiro também se apresenta na composição *Joaquim Virou Padre*, de Pixinguinha, nas suas subidas e descidas cromáticas, surpreendentes para a década de 1920. As tópicas brejeiro aparecem também no tom lascivo e debochado de algumas melodias que vão ser importantes no repertório dos bailes de gafeira, notadamente nos solos de trombone. É o caso do *Trombone atrevido*, também de Pixinguinha, onde as notas repetidas evocam esse espírito. No choro *Na Glória*, de Ary dos Santos e Raul de Barros (1915-2009), esta tópica brejeiro aparece na terceira seção. Esta parte se inicia com arpejos sincopados de Si bemol, lembrando um toque militar carnavalizado, e em seguida aparece uma tópica *bebop* (ver Piedade & Bastos 2007) que,

aliás, muitas vezes é executada com swing de jazz. Em seguida, citações diretas brejeiramente evocam o militar e o casamento nesta densa passagem expressa no exemplo abaixo:

The image shows three staves of musical notation in 2/4 time with a key signature of one flat. The first staff is labeled "arpejos simples sincopados" and "tópica bebop". The second staff is a continuation of the first. The third staff is labeled "citação direta: Hino do Expedicionário" and "citação direta: Marcha Nupcial".

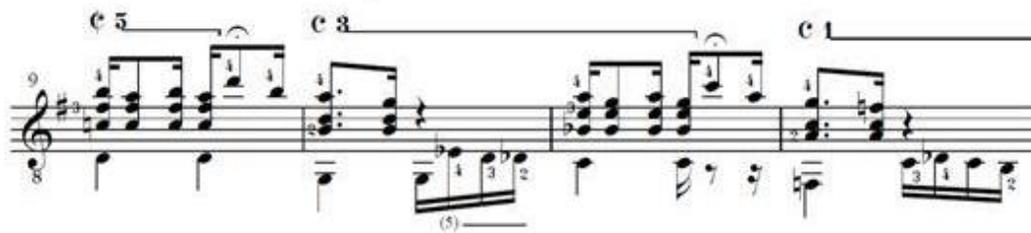
Ex. 4: Tópicas brejeiro na terceira seção de *Na Glória*

A citação direta é mais do que simplesmente uma paródia, é uma “citação em contexto” (Piedade 2005). Típica do espírito brejeiro, trata-se de encaixar um tema na estrutura da peça que está sendo executada, de forma que este outro tema seja reconhecido pela audiência. Há um contexto específico em toque: este encaixe envolve estratégia, perícia, malícia brejeira, e isto também deve ser reconhecido pela audiência. Eis aqui uma situação típica da retórica. Ao mesmo tempo, o tema citado porta uma significação própria que, injetada no tecido que o acolheu, cria uma conotação implícita. Neste caso, há claramente uma paródia à rigidez militar, mas também uma referência aos Estados Unidos via tópica jazz, e por fim, o casamento, talvez índices que apontam para o quartel e a igreja do bairro. De qualquer forma, a audiência ela mesma costura estas significações, ainda que tacitamente.

O universo de tópicas época-de-ouro inclui floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras. A execução de traços destas melodias ornamentadas evoca a simplicidade, a singeleza e o lirismo do Brasil antigo. Este Brasil profundo se expressa em floreios melódicos em certas frases, padrões harmônicos, ornamentação típica (muitas apojaturas e grupetos) que estão fortemente presentes nas modinhas, polcas, no choro e, a partir daí, em vários outros repertórios de música brasileira, e mesmo em segmentos de obras de um estilo completamente diferente do ambiente época-de-ouro.

No caso de Villa-Lobos, assim como em Camargo Guarnieri (1907-1993) (Piedade & Bencke 2009) e muitos dos compositores modernistas-nacionalistas, este universo musical está muito presente. Trata-se aqui do verdadeiro esquecimento dos conflitos originários e da evocação do mito de origem segundo o qual o autêntico, o puro, a verdadeira musicalidade brasileira se perdeu nas sombras do passado mas pode ser reavivada por meio destas figurações

época-de-ouro. No exemplo abaixo, retirado do *Chôro Nr. 1* para violão, nota-se a presença de três tópicas época-de-ouro.



Ex. 5: trecho do *Chôro Nr. 1*, c. 9-12

A fermata do c. 9 é uma emulação do lirismo *rubato* no canto, muito empregue em serestas, normalmente ocorrendo um *glissando* descendente após a nota alta retida; nos segundos tempos dos cc. 10 e 11 há o claro uso do bordão como “baixaria de choro”; outro elemento mais sutil é o uso de apojeturas na melodia nos primeiros tempos dos cc. 10 e 12. Tópicas época-de-ouro são abundantes em Villa-Lobos, como por exemplo nas frases descendentes em grau conjunto na região grave que servem de conectores entre segmentos temáticos. Tais conectores remetem sempre à baixaria do violão de sete cordas no choro, onde também estas frases de curva descendente e grau conjunto (ainda que comecem com curva ascendente ou salto) servem de conectores entre partes dos temas.

Pixinguinha, no exemplo seguinte, traz a época-de-ouro em sua valsa *Rosa*, com o grupeto, o volteio e as apojeturas 6-5 (do sexto resolvendo no quinto grau melódico) e 2-1:

Ex. 6: Tópicas época-de-ouro em trecho de *Rosa*

Este tipo de figuração vem adentrando a musicalidade brasileira aos poucos ao longo do século de XIX e se consolida na obra de compositores como Ernesto Nazareth (1863-1934), que

se inspirava no lirismo romântico europeu de compositores como Chopin (Machado 2007). Surge em modas, polcas, maxixes, sambas, marchas-rancho, obras eruditas de compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone (1897-1986), canções de Chico Buarque, temas e improvisações de Hermeto Pascoal, enfim, é uma faceta viva da musicalidade brasileira que traz como nexos simbólicos a nostalgia, a flecha que aponta para o passado, o interno, a tradição, a “raiz”. Como veremos adiante, trata-se da ficção da autenticidade, absolutamente necessária para que haja vínculo social. Note-se que, para tal, estes universos de tópicas flutuam acima da divisão entre o erudito e o popular<sup>12</sup>, em uma esfera onde, articulados entre si e com outras musicalidades que surgem, constituem discursos fundamentais para se imaginar uma música “nacional” brasileira.

O compositor Villa-Lobos utiliza estes recursos da época-de-ouro muitas vezes de forma transformada, porém a retoricidade das tópicas se mantém presente. Vejamos o exemplo abaixo, onde a marcha de baixo costura uma reminiscência do choro:



Ex. 7: trecho das *Bachianas Brasileiras* Nr. 4, Ária, c. 7-12

Aqui o tema francamente nordestino, uma tópica nordestina, é costurado nos c. 10-11 pela linha descendente de baixo, uma tópica época-de-ouro. O uso de duas ou mais remissões retóricas simultâneas que apontam para o encaixe de mundos de significados diversos, causando uma espécie de profusão criativa, constitui um elemento central da complexidade da linguagem de Villa-Lobos, que inclusive deve ter ajudado na construção de sua imagem como homem de talento e criatividade quase incontroláveis: nas palavras de Francisco Mignone, uma “besta com B maiúsculo, o elemento da irracionalidade irrompente, vulcânica (...) uma força magnífica (...) das cavernas da irracionalidade” (Mignone 1969: 83). Villa-Lobos traz, por vezes de fato, um excesso, um excedente de significado, um contraponto de tópicas diferentes (Piedade 2012b).

Esta característica é marcada também pela presença retórica do mundo da selva tropical, a floresta amazônica. Sua diversidade constitui um universo de tópicas que podemos chamar amazônicas, que perpassa por vários universos, como as tópicas que tratam dos fenômenos naturais em sua brutalidade, as tópicas animais, que retratam tipicamente pássaros habitantes da

<sup>12</sup> Como exemplos do estudo de tópicas na música de concerto, posso mencionar Cazarré (2001), que estudou tópicas nas danças negras (batuques, sambas, jongos, lundus, etc), parte do repertório pianístico brasileiro desde 1850. Camargo Guarnieri emprega amplamente tópicas caipiras e época-de-ouro (Piedade & Bencke 2009), e o estilo de Villa-Lobos tem como um de seus marcos as tópicas indígenas e ecológicas, além de um profundo idioma época-de-ouro (Piedade 2012b).

floresta, como o uirapuru, geralmente utilizando princípios de iconicidade, ou referências aos povos indígenas e suas cosmologias. Um exemplo das tópicas deste tipo é sua enunciação como lugar da teofania, onde deuses, demônios ou espíritos da natureza habitam e têm sua voz musical. Isto se dá, por exemplo, na *Suíte Amazonas*, obra cujas seções contêm títulos que criam um roteiro para a interpretação: “Contemplação do Amazonas”, “Cíumes do Deus dos Ventos”, “O espelho da jovem índia”, etc. Se na versão orquestral salta ao olhar analítico o jogo de texturas (Nascimento & Guigue 2005), na versão para piano estas tópicas amazônicas aparecem transparentes. Veja-se o exemplo abaixo:

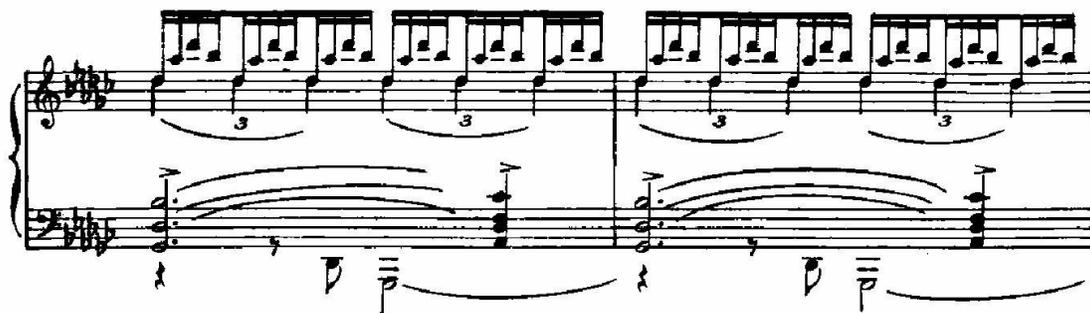
Ex. 8: Seção 9 da *Suíte Amazonas* (versão para piano)

Em toda esta seção há uma polirritmia entre o firme *ostinato* da mão esquerda e a melodia da mão direita que, através do uso de modulações rítmicas, expressa uma liberdade notável, a independência da voz de um ente da floresta, aqui uma tópica amazônica que remete igualmente à voz de um pássaro ou de um espírito. Nas cosmologias indígenas, alguns animais são muitas vezes considerados perigosos espíritos que vestem uma “roupa” de bicho. Esta roupa pode ser

musical, um canto de pássaro mágico que paira sobre o ritmo brutal do mundo selvagem (caracteristicamente apresentada em forma *ostinato*, como na *Sagração da Primavera* de Stravinsky ou em várias obras de Bartók)<sup>13</sup>.

As tópicas indígenas em Villa-Lobos merecem um estudo aprofundado (Moreira 2010). A questão é antropológicamente importante, pois se trata da representação do Outro através do que designou por estética primitivista, criando artisticamente a dualidade moderno-civilizado e primitivo-selvagem, e expressando o mal-estar da civilização pela perda de vínculo com o mundo natural. Pode-se dizer que o ponto central destas tópicas é a criação da alteridade como espelho de um paraíso perdido, correspondendo com idéias musicais que estavam no ar no início do século XX (Gorge 2008).

Como em Camargo Guarnieri, as tópicas caipiras são muito freqüentes em Villa-Lobos, na melodia do *Trenzinho Caipira*, ou nos acordes de viola no *Plantio do Caboclo*, obra que faz parte do *Ciclo Brasileiro* para piano (exemplo abaixo):



Ex. 9: trecho do *Plantio do Caboclo*, c. 10-11

As tríades abertas da mão esquerda, na região típica do violão, evocam um ponteadito lento caipira, inclusive em termos harmônicos (V7-I). Em termos rítmicos temos uma toada caipira. O universo sertanejo é habitado por este luminoso *ostinato* da mão direita na região aguda, evocando talvez gorjeios de mil pássaros que trazem uma paz celeste ao cenário quase portinariano do caipira na lida da terra.

Ainda nesta peça, gostaria de chamar a atenção para certas curiosas introduções que muitas vezes apresentam um estilo mais dissonante, “moderno”, entenda-se europeu. É como se o Villa-Lobos internacional, universal, europeu, abrisse a cena para o Brasil profundo musical. Nesta mesma peça pode-se ter um exemplo:

<sup>13</sup> Ver Salles (2009).

Ex. 10: trecho do *Plantio do Caboclo*, c. 1-5

Estes três primeiros compassos trazem um estilo culto, com remissão à musicalidade da modernidade musical europeia, o que se poderia chamar neste caso de “tópica impressionista”, inclusive pela oposição tonal das tríades a uma distância de trítono (Sol bemol/Dó), quase que uma citação de Debussy. E no quarto compasso, quando o *ostinato* que vai brilhar por toda a peça tem início, uma tríade de Dó maior ainda resiste, mas o impressionismo se dissipa e o quadro caipira toma conta da cena completamente, domesticando o Villa-Lobos europeu. Algo parecido pode ser encontrado na Ária das *Bachianas* Nr. 4.

### Considerações finais

Vimos aqui um esboço de uma perspectiva teórica que pode ser útil na compreensão das musicalidades latino-americanas. Alguns exemplos de universos de tópicas, tais como época-de-ouro, brejeiro, caipira, nordestina, amazônica foram apresentados, trazendo Pixinguinha e Villa-Lobos. Os conceitos de isotopia e retoricidade serviram como base para a aplicação da teoria das tópicas no contexto da musicalidade brasileira. Para concluir este artigo, cabe trazer o dinamismo do cenário musical atual.

O debate sobre transformações e mudanças no universo da música é, em geral, tratado através do típico discurso das “influências”, que acaba esterilizando processos cuja pertinência excede o indivíduo e abrange a comunidade ou a cultura. Se a musicologia contemporânea tem se debruçado intensivamente sobre esta abrangência sócio-cultural das músicas (Araújo *et al* 2005, Clayton *et al* 2003, Stobart 2008, Williams 2007), ao mesmo tempo há um desvio de olhar do texto musical, desvio que é herdeiro da velha crítica kermaniana ao formalismo da análise musical (Kerman 1987, Cook & Everist 2001). Para mim, uma forma de superar estes dilemas é analisar as músicas através da musicalidade e das tópicas musicais, buscando recompor o significado a partir do ouvido, da partitura ou transcrição e de uma hermenêutica sócio-cultural.

Tal tarefa se torna cada vez mais complexa no mundo atual devido ao constante armazenamento e disponibilização de repertórios musicais, que infla e gera a imensa diversidade da música composta, tocada e ouvida hoje em dia, bem como devido ao fluxo das culturas mundiais em aceleração aparentemente irrefreável. Se a música é um fenômeno fundamental neste processo, os gêneros e estilos musicais também são fluxos, tramados ao calor da história. Motivos, frases, harmonias, modos de tocar, elementos que se atravessam formando novas combinações: através das tópicas, cristalizações estáveis destes conteúdos, talvez seja possível iluminar as musicalidades mutantes do século XXI.

### Biografia

- Agawu, V. Kofi. 1991. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press.
- Allanbrook, Wye Jamison. 1983. *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro & Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities*. London: Verso.
- Andrade, Mário de. 2006. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Angenot, Marc. 1984. *Glossário da crítica contemporânea 1*. Lisboa: Comunicação.
- Araújo, Samuel *et al.* 2005. “Entre palcos, ruas e salões: processos de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930)”. In: *Em Pauta* 16 (26): 73-94.
- Bakhtin, Mikhail M. 1986. “The Problem of Speech Genres”. In: C. Emerson and M. Holquist (eds.) *Speech Genres and Other Later Essays*, pp. 60-102. Austin: University of Texas Press.
- Bastos, Marina Beraldo. 2008. *Tópicas na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental*. Monografia de Conclusão de Curso de Graduação. Florianópolis: Udesc. Disponível em: <http://www.pergamum.udesc.br>
- Bauman, Zygmunt. 2003. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Cazarré, Marcelo. 2001. *A trajetória das danças de negros na literatura pianística brasileira: um estudo histórico-analítico*. Pelotas: Ed. da UFPEL.
- Clayton, Martin *et al* (eds.). 2003. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York and London: Routledge.
- Cook, Nicholas & Mark Everist (eds.). 2001. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- DaMatta, Roberto. 1979. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Domínguez, María Eugenia. 2011. “Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Río de la Plata”. *Antropologia em Primeira Mão* 126. Florianópolis: PPGAS/UFSC.
- Dubois, Jean *et al.* 1970. *Rhétorique Générale*. Paris: Larousse.
- George, Emmanuel. 2008. *La Musique et l'Altérité: miroirs d'un style*. Paris: L'Harmattan.

- Greimas, Algirdas Julius. 1966. *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse.
- Hamm, Charles. 1995. *Putting Popular Music in its Place*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Hobsbawm, Eric & Terence Ranger (eds.). 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hood, Mantle. 1960. "The Challenge of Bi-musicality". *Ethnomusicology* 4 (2): 55-59.
- Kerman, Joseph. 1987. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Machado, Cacá. 2007. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Menezes Bastos, Rafael J. 1999. "Apyap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture". *The World of Music* 41(1): 85-96.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mignone, Francisco. 1969. "Villa-Lobos na música sinfônica". In: *Presença de Villa-Lobos*, 3º Volume, 1ª ed., pp. 83-93. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos.
- Moisés, Massaud. 2004. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.
- Monelle, Raymond. 2007. "Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux". In: Márta Grábocz (ed.). *Sens et Signification en Musique*, pp.177-193. Paris: Hermann.
- \_\_\_\_\_. 2006. *The Musical Topic*. Bloomington: Indiana University Press.
- Moreira, Gabriel Ferrão. 2010. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação de mestrado em Música. Florianópolis: UDESC. Disponível em: <http://www.pergamum.udesc.br>
- Nascimento, Darlan & Didier Guigue. 2005. "Timbres e texturas em Debussy e Villa-Lobos: um estudo analítico e comparativo de 'La Mer' e 'Amazonas'". In: *Anais do XV Congresso da ANPPOM*, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.anppom.com.br>
- Oliveira, Roberto Cardoso. 1964. *O Índio e o Mundo dos Brancos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- Piedade, A. T. C. 1997. "Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades". *Antropologia em Primeira Mão* 21.
- \_\_\_\_\_. 2003. "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities". In: E. Taylor Atkins (ed.) *Planet Jazz*, pp. 41-58. Jackson: University Press of Mississippi. Disponível em: <http://www.musa.ufsc.br/docs/acacio.htm>
- \_\_\_\_\_. 2004. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Antropologia. Florianópolis: PPGAS/UFSC. Disponível em: <http://www.musa.ufsc.br/docs/acacio.htm>
- \_\_\_\_\_. 2005. "Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades". *Opus* 11: 113-123. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/pt-br/issues/11>
- \_\_\_\_\_. 2007. "Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical". *Revista Eletrônica de Musicologia* XI.
- \_\_\_\_\_. 2009. "Análisis musical y contexto na música indígena: la poética de las flautas". *Revista*

- Argentina de Musicología* 1: 41-62.
- \_\_\_\_\_. 2011. “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas”. *Per Musi*, 23: 103-112. Belo Horizonte.
- \_\_\_\_\_. 2012a. “Música e Retoricidade”. *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto, SP: USP.
- \_\_\_\_\_. 2012b. “Rhetoricity in the music of Villa Lobos: musical topics in Brazilian early XXth-century music”. Comunicação apresentada na *International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgo: The University of Edinburgh.
- Piedade, Acácio T. C. & Marina Bastos. 2007. “Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro”. *Revista Eletrônica de Musicologia* XI. Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume1/numero2/musica/improvisacoes\\_instrumental.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/improvisacoes_instrumental.pdf)
- Piedade, Acácio T. C. & Ester Benke. 2009. “Tópicas em Camargo Guarnieri: uma análise da Sonatina Nr. 1”. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*. Curitiba. Disponível em: <http://www.anppom.com.br>
- Plesch, Melanie. 2009. The *topos* of the guitar in the Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Argentina, *The Musical Quarterly*, 92 (3-4): 242-278.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Topic theory and the rhetorical efficacy of musical nationalisms: the Argentine case*. Comunicação apresentada na *International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgo: The University of Edinburgh.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books.
- Ricoeur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- Salles, Paulo de Tarso. 2009. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Sisman, Elaine Rochelle 1993. *Mozart: The “Jupiter” Symphony, no. 41 in C major, K. 551*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stobart, Henry (ed.). 2008. *The New (Ethno)musicologies*. Lanham: Scarecrow Press.
- Todorov, Tzvetan. 1990. *Genres in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Travassos, Elizabeth. 2000. *Música brasileira e modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Zumthor, Paul. 1997. *Tradição e Esquecimento*. São Paulo: Hucitec.
- Walser, Robert. 1993. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: University Press of New England.
- Williams, Alastair. 2007. *Constructing Musicology*. London: Ashgate.

---



### Biografia / Biografia / Biography

Acácio Tadeu de C. Piedade possui graduação em Música (Composição e Regência) pela Universidade Estadual de Campinas (1985), mestrado e doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (1997, 2004) e pós-doutorado em Musicologia na

Université de Paris IV, Sorbonne (2010-2011). Atualmente é professor efetivo do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS/UDESC) da Universidade do Estado de Santa Catarina. É membro dos grupos de pesquisa MUSICS (UDESC) e MUSA (UFSC). Tem experiência na áreas de Artes e de Antropologia, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: musicologia-etnomusicologia, análise musical e composição musical.

---

#### **Cómo citar / Como citar / How to cite**

Piedade, Acácio T. C. 2013. “A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música”. *El oído pensante* 1 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: DATA]