**CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO**

**PRODUÇÃO FONOGRÁFICA**

**Brenno Zanotto Barbosa**

**Kleber Mazziero de Souza**

**A POÉTICA DA MISCIGENAÇÃO:**

**A tese de José Vasconcelos e o Samba carioca**

**RESUMO**

A presente pesquisa toma como ponto de partida o estudo do antropólogo José Vasconcelos sobre a miscigenação das raças na América Latina. Nesse estudo, o autor defende que o intercâmbio cultural garantiria significativas virtudes a um povo e aponta o contexto social do Rio de Janeiro na segunda metade da década de 1920 como o *locus* onde tal miscigenação melhor apresentaria seus resultados. O Samba carioca, gênero musical oriundo dos povos africanos, porém miscigenado com os recursos de linguagem da Modinha portuguesa difundida na capital do Brasil, é o fenômeno aqui utilizado para analisar a teoria que embasa este trabalho. Utilizando o referencial aristotélico para definir o conceito de Poética e delimitar o escopo de análise musical a ser realizada, definem-se aqui dois macroâmbitos de análise: o estritamente musical (harmonia, melodia e ritmo) e o literário dentro de uma canção popular (a letra). A análise se dá no âmbito da poética, vale dizer, observando o uso dos recursos de linguagem na composição do discurso musical. A análise das obras permite notar clara evolução no discurso musical “miscigenado” em relação aos discursos musicais “não-miscigenados”.

**Palavras-chave**: Miscigenação. José Vasconcelos. Poética. Samba carioca. Samba de roda.

**ABSTRACT**

This research takes as its starting point the study of anthropologist José Vasconcelos on the miscegenation of races in Latin America. In his studies, the author argues that the cultural exchange would guarantee significant virtues to a people and quotes to the social context of Rio de Janeiro in the second half of the 1920s as the *locus* where such miscegenation would best present its results. Samba carioca, an African musical genre, but mixed with the Portuguese Modinha language resources spread in the Brazilian capital, is the phenomenon used here to analyze the theory that underlies this work. Using the Aristotelian framework to define the concept of Poetics and delimit the scope of musical analysis to be performed, two macro-scopes of analysis are defined here: the strictly musical (harmony, melody and rhythm) and the literary within a popular song (the lyrics). The analysis takes place in the context of poetics, this is, observing the use of language resources in the composition of musical discourse. The analysis shows a clear evolution in the “miscegenated” musical discourse compared to the “non-miscegenated” musical discourses.

**Key-Words**: Miscegenation. José Vasconcelos. Poetic. Samba carioca. Samba de roda.

**INTRODUÇÃO**

O samba brasileiro cumpriu a difícil missão de carregar a tradição negra através dos séculos, mesmo passando por longo período de preconceito e marginalização social quando dos primórdios de seu surgimento. Com interferências de influência da tradição europeia em sua consolidação, o samba hoje é considerado um dos principais estilos musicais propriamente brasileiros, ganhando notoriedade e adesão mundial em certas fases da sua renovação estética, como a do samba-exaltação e a da bossa-nova. A presente pesquisa tem por objetivo analisar o fenômeno do surgimento do samba praticado no Rio de Janeiro no início do século XX, originário do samba de roda do Recôncavo Baiano – samba este criado e praticado no Brasil, com forte influência da música de parte da África, sobretudo aquela ocupada pelos povos Bantos. Baseando-nos na obra *La Raza Cósmica*, de autoria do antropólogo mexicano José Vasconcelos, buscamos entender de que forma a interação racial no Brasil contribuiu para o fenômeno do surgimento do samba e se tal miscigenação modificou e aprimorou sua técnica discursiva em relação tanto à da ancestralidade africana quanto à da música de origem europeia, notadamente portuguesa, praticada em terras brasileiras. Assim, o presente artigo intenta partir da tese de Vasconcelos e realizar a análise de quatro partituras sob os pontos de vista técnico‑estruturantes dos discursos literário (as letras) e estritamente musical (harmonia, melodia e ritmo). O uso dos recursos de linguagem pode evidenciar o aprimoramento discursivo advindo da mistura de duas – o negro africano e o branco europeu – das três raças que, em grande medida, definiram a formação o povo brasileiro.

1. **UM BREVE RESGATE HISTÓRICO**

Este trabalho intenta observar as implicações da mistura de duas das três raças que, preponderantemente, formaram o povo brasileiro. Trataremos aqui das influências africana e europeia na construção do discurso do Samba brasileiro. Portanto, neste trabalho não nos estenderemos na análise da importante influência indígena para a sedimentação identitária da raça brasileira, tampouco para a construção do discurso da música brasileira, em especial do Samba. Sabedores de que o conceito de miscigenação quedará incompleto pela ausência do elemento indígena, afirmamos ser nossa abordagem, ainda assim, assaz importante, pois carrega consigo “um valioso material cultural transnacional, pois não é apenas brasileiro, mas também africano e, em parte, lusitano, uma vez que o processo de fluxo de escravos se deu ao longo do Brasil como colônia portuguesa” (DE LAZZARI, 2019, p.20).

O negro africano desempenhou importante papel na execução de músicas sacras do ritual católico, principalmente com o enriquecimento da colônia na segunda metade do século XVIII, quando do crescimento da demanda por músicos executantes. Porém, sua forma de arte original, trazida da África, foi mantida à margem do contexto social brasileiro por mais de quatro séculos. É no final do período colonial que tem início a formação de uma música que se pode denominar como legitimamente brasileira – e não mais africana (representada pela riqueza rítmica e variedade de elementos percussivos) ou europeia (dona de grande riqueza melódica herdada da música clássica) –, reproduzida em terras do novo mundo.

Ao mesmo tempo a música negra, que tinha preservado as suas matrizes rítmicas através de um longo processo de continuidade e resistência culturais, passou a ser considerada fonte geradora de significações nacionalistas (SODRÉ, 1998, p.29).

É importante para o entendimento geral do que denominamos neste trabalho “miscigenação”, e seus desdobramentos, o conhecimento de cada um dos elementos de linguagem musical e como eles, durante o longo período em que se mantiveram sem entrar em contato um com o outro, adaptaram-se às condições econômicas e sociais brasileiras.

No âmbito da cultura europeia, os locais de atividade musical mais intensa ao longo do período colonial foram justamente as suas capitais do Brasil (Salvador e, a partir do ano de 1763, Rio de Janeiro), devido a fatores econômicos e sociais que disseminavam a prática musical. Na sociedade portuguesa em terras brasileiras, a presença musical era um dos fatores mais importantes para a conservação dos traços culturais europeus, na busca pela representação dos costumes e hábitos que os indivíduos traziam ou herdavam de sua terra natal. José Vasconcelos descreve essa maneira de reprodutibilidade cultural europeia (que ele denomina “branca”) na América Latina como um fator negativo, que não favoreceria o florescimento da “raça miscigenada”, por impor padrões já muito desgastados, impedindo assim a criação de práticas e discursos inovadores e espontâneos que levariam à consolidação da “raça cósmica”.

O muro étnico do Norte em contraposição à simpatia muito mais fácil do Sul, é o dado mais importante e ao mesmo tempo o mais favorável para nós, se refletirmos, mesmo superficialmente, no futuro. [...] Na América espanhola não repetirá a natureza de um de seus ensaios parciais, não será uma raça de só uma cor, de traços particulares[[1]](#endnote-1) (VASCONCELOS, 1948, p.15).

A vinda de grande contingente europeu a Salvador deveu-se, principalmente, ao ciclo da cana-de-açúcar, e ao Rio de Janeiro principalmente devido à chegada da Família Real, em 1808. Em ambos os casos, os recém-imigrados traziam consigo a música portuguesa: “Um pouco mais de 70% dos músicos que estava ativo na vida carioca no período joanino, ou como funcionário da corte, ou como eventual contratado era de origem europeia” (MONTEIRO, 2010, p.83). Parte considerável desse repertório musical era destinada às necessidades da corte, atendendo a ocasiões de celebrações religiosas, práticas de ensino, comemorações da corte, entre outras ocupações da sociedade carioca naquele momento histórico.

Já no âmbito da cultura africana, é preciso entender quais grupos étnicos e de quais regiões da África têm origem os milhões de negros trazidos para o Brasil entre os séculos XVI e XIX, que seriam responsáveis pela construção de parte da cultura e do povo brasileiro.

Desde a primeira metade do século XVI, a chegada de negros escravizados deu-se primeiramente em Salvador: “Ao longo de quatro séculos, negros foram trazidos para trabalhar na indústria açucareira, no caso da Bahia, e na mineração, em outras regiões do país – além de constituírem mão de obra para todos os trabalhos braçais, fossem esses terrestres ou marítimos” (DE LAZZARI, 2019, p.88). Até meados do século XVIII, com a consolidação de feitorias portuguesas na costa africana, o grupo etiológico mais contundentemente trazido para o Brasil – em torno de dois terços dos escravos conduzidos para o Novo Mundo durante a época da Escravidão – foi o grupo Banto, nome genérico que define alguns grupos do centro-oeste africano: “em especial os embarcados nos portos de Cabinda, Luanda e Benguela” (LOPES, 2017, p.32), vindos da região austral da África, região de Angola.

O povo congo-angolano e o povo da região da Nigéria, o Golfo da Guiné, seriam as duas principais fontes de influência cultural africana no Brasil:

A cultura afro-brasileira formou-se a partir de duas matrizes principais: a das civilizações congo-angolana e da região do Golfo da Guiné, principalmente do antigo Daomé e da atual Nigéria [...] Dos oestes-africanos. O Brasil recebeu as primeiras concepções filosóficas e doutrinárias, bem como as práticas, que vieram a se tornar a espinha dorsal da maioria dos cultos e religiões populares praticados no país. É o caso das várias modalidades de candomblé (LOPES, 2008, p.54).

Dessa forma, a parcela congo-angolana, de matriz Banto, seria a principal responsável pela difusão da cultura negra em terras brasileiras, manifesta amplamente nas artes, sobretudo na Música. Responsáveis não apenas pela força do elemento musical rítmico, como também pela feitura de instrumentos musicais:

No Samba de Roda [manifestação musical brasileira de origem africana], os instrumentos mais usados estão abaixo ordenados do mais frequente ao menos frequente: Palmas, [Pandeiro](https://www.fabianadelazzari.net/pandeiro), [Timbal, Atabaque](https://www.fabianadelazzari.net/timbales-atabaques), [Surdo](https://www.fabianadelazzari.net/surdo), [Taubinhas](https://www.fabianadelazzari.net/taubinhas) (em Saubara e Cachoeira), no lugar das palmas, [Prato-e-faca](https://www.fabianadelazzari.net/prato-e-faca), Triângulo, Afoxé, Ganzá, [Agogô](https://www.fabianadelazzari.net/agogo) (DE LAZZARI, 2019, p.38).

Em consequência disso, quando falamos neste trabalho da influência dos africanos na formação do Samba, estamos nos referindo principalmente ao grupo Banto, sobretudo os povos trazidos da região de Angola: “[...] dos bantos nos vieram: os vários tipos de samba, em suas formas originais; as danças dramáticas e em cortejo, evoluindo dos cucumbis, congadas e maracatus até a escola de samba; a capoeira e o maculelê” (LOPES, 2008, p.55).

1. **O PENSAMENTO DE JOSÉ VASCONCELOS**

Como ocorreu em toda a América, as culturas das nações do Novo Mundo foram construídas a partir do intercâmbio cultural dos povos que nelas habitaram, levando em conta todo o processo histórico e refletindo as questões sociais e econômicas de cada um desses locais. Segundo a abordagem de José Vasconcelos, em sua obra *La Raza Cósmica*, a miscigenação das raças em solo americano trouxe: “uma nova raça, raça de síntese, que aspira a englobar e expressar tudo o que é humano em formas de superação constante”[[2]](#endnote-2) (VASCONCELOS, 1948, p.14). Segundo o autor, a miscigenação: “levará à formação de um tipo infinitamente superior a todos os que existiram”[[3]](#endnote-3) (VASCONCELOS, 1948, p.23). Nessa sua obra, o antropólogo analisa algumas civilizações da história da humanidade (grega, romana, egípcia etc.) e descreve, com intuito comparativo, fases de formação de um “povo puro” e fases de formação de um “povo miscigenado”, apontando com larga vantagem as características dos povos miscigenados:

Uma raça bastante branca e relativamente homogênea criou em torno de Luxor um grande império florescente. Guerras e conquistas debilitaram aquele império e o deixou à mercê da invasão negra [...] Presume-se, então, que à época do segundo império havia se formado uma nova raça, com características mestiças de brancos e negros [...] A etapa em que se construíram as pirâmides, e em que a civilização egípcia alcança o seu cume, é uma etapa mestiça[[4]](#endnote-4) (VASCONCELOS, 1948, p.2).

Dessa forma, o autor propõe que a América, por ser o único local na história da civilização humana que teria assistido ao encontro de três raças distintas, seria o local da criação da “quinta raça”, que construiria a civilização de maior prosperidade até ali conhecida:

Sua predestinação obedece ao desígnio de construir o berço de uma quinta raça, na qual se fundirão todos os povos, para substituir as quatro que, isoladamente, vêm forjando a História. No solo da América findará a dispersão, ali se consumará a unidade, pelo triunfo do amor fecundo e pela superação de todas as linhagens[[5]](#endnote-5) (VASCONCELOS, 1948, p.13).

Essa nova raça, em palavras do próprio autor, seria “a raça definitiva, uma raça síntese ou raça integral, feita com o gênio e com o sangue de todos os povos e, por isso mesmo, mais capaz de verdadeira fraternidade e visão universal”[[6]](#endnote-6) (VASCONCELOS, 1948, p.15). Vale dizer, a empatia, a visão coletiva seria o ponto que a diferenciaria dos demais povos e evidenciaria a supremacia de tal raça.

O processo descrito por Vasconcelos refere-se em especial à porção Latina das Américas, já que o Norte teria a característica de conservar e recriar os atos dos saxões, seus semelhantes europeus, e eliminar qualquer participação da população negra:

Se a América Latina fosse não mais do que outra Espanha, do mesmo modo que os Estados Unidos são outra Inglaterra, então a velha luta das duas linhagens não faria outra coisa senão repetir seus episódios em terras mais vastas[[7]](#endnote-7) (VASCONCELOS, 1948, p.16).

Para o antropólogo, existiriam três estágios sociais: o material ou guerreiro; o intelectual ou político; e o espiritual ou estético. Tais estágios definiriam as ações dos indivíduos e o funcionamento da sociedade, e a categorização daria conta da transição da necessidade básica ao sublime prazer estético guiado pelos sentimentos e não mais por normas, sendo que este último estágio daria origem à – nomeada pelo próprio autor – “quinta raça”. Segundo Vasconcelos: “Os três estados representam um processo que gradualmente nos liberta do império da necessidade, e pouco a pouco, vai submetendo toda a vida às normas superiores do sentimento e de fantasia”[[8]](#endnote-8) (VASCONCELOS, 1948, p.20). Tal sociedade floresceria apenas no cenário em que os povos se cruzariam por gosto e não mais por necessidade, fruto do caráter impositivo e de dominação de um povo sobre o outro, tal como se dera na formação das civilizações das Américas.

Em meio à lucubração sobre a possível sociedade Ibero-Americana do futuro, o autor cita como exemplo a capital do Brasil àquela altura:

A paisagem repleta de cores e ritmos comunicará sua riqueza e emoção; a realidade será como a fantasia. [...] O panorama atual do Rio de Janeiro [...] pode nos dar uma ideia do que será essa metrópole futura da raça completa, que está por vir”[[9]](#endnote-9) (VASCONCELOS, 1948, p.18).

Tendo em vista a primeira data de publicação do ensaio, 1925, época de efervescência musical carioca por conta da proeminência do rádio como principal veículo de comunicação de massa, o Rio de Janeiro teria despontado para o autor como um polo cultural pleno da mestiçagem das raças, sobretudo dos negros (vale lembrar que a abolição da escravatura ocorrera pouco antes, pelo final do século XIX, e que o Rio de Janeiro era, então, a capital do Brasil) e dos descendentes europeus, o que teria tornado a cidade um exemplo vanguardista do sucesso das trocas culturais na América do Sul.

* 1. Apropriação Cultural e Miscigenação na presente pesquisa

É natural que, ao tratarmos da miscigenação dos povos na América, esbarremos no tema da Apropriação Cultural. Inegável, também é o fato de que tal apropriação tenha existido, não apenas neste caso, mas em qualquer outra situação em que a cultura negra tenha sido incorporada aos métodos, propriamente brancos, de produção capitalista.

Vale ressaltar, no entanto, que, no caso especifico da presente pesquisa, abordaremos o âmbito específico do uso de recursos de linguagem na construção de um discurso musical. Dessa forma, podemos dizer que o que denominamos aqui “miscigenação” foi fruto menos de uma prática de apropriação cultural, e mais de um processo natural e espontâneo de interação entre os dois povos, sobretudo dentro da conceituação do antropólogo José Vasconcelos:

As uniões sinceramente apaixonadas e facilmente desfeitas, mudará de tipo físico e de comportamento, prevalecendo os instintos superiores, e suportarão, como em feliz síntese, os elementos do encanto, que hoje são distribuídos nos diferentes povos[[10]](#endnote-10) (VASCONCELOS, 1948, p.22).

Para o autor, o caráter forçoso e dominador na relação entre dois povos não traria prosperidade alguma. A única situação em que a prosperidade conquistaria espaço seria por meio de uma interação pacífica e natural, movida pelos verdadeiros sentimentos espirituais de universalidade, muito próximo do que teria sucedido no processo de construção do Samba carioca.

O mundo está assim cheio de feiura por conta de nossos vícios, nossos prejuízos e nossa miséria. A procriação pelo amor já é uma boa antecedente para a progênie viçosa; mas faz falta o amor ser em si mesmo uma obra de arte, e não um recurso de desesperados. Se o que se transmite é estupidez, então o que liga os pais não é o amor, e sim o instinto desprezível e ruim[[11]](#endnote-11) (VASCONCELOS, 1948, p.23).

José Vasconcelos faz uma ode à universalidade e ao sentimento de pluralidade, sintetizados através do intercâmbio cultural, no qual o dominador europeu, “branco”, teria de se desapegar de sua prática colonialista, um fator impeditivo para a prosperidade latino‑americana: “os brancos também terão que desapegar de seu orgulho e buscar progresso e redenção mais tarde na alma de seus irmãos de outras raças”[[12]](#endnote-12) (VASCONCELOS, 1948, p.12). Esse processo deveria ocorrer, uma vez que o fator espiritual – base da prosperidade do novo povo – seria próprio de povos não-brancos: “O mestiço e o índio, e ainda o negro, superam o branco em uma infinidade de capacidades propriamente espirituais”[[13]](#endnote-13) (VASCONCELOS, 1948, p.24).

Em fato, o pensamento do antropólogo pode parecer nesta segunda década do século XXI, um tanto exaltado, aproximando-se do panfletário. No entanto, vale recordar que Vasconcelos está a construir seu pensamento antes da década de 1930, e sua visão, em grande medida, anteviu os estragos que as teorias de superioridade racial engendraram no mundo a partir da década subsequente.

1. **DO CONCEITO DE POÉTICA NA PRESENTE PESQUISA**

A fim de eliminar qualquer possibilidade de confusão acerca dos objeitos a que se destinam esta pesquisa, é preciso trazer em coleção a dicotomia entre poética e estética.

Vale ressaltar, desse modo, que tomamos aqui o conceito de estética desde o ponto de vista etimológico[[14]](#endnote-14): “percepção”, “sensação”, “sensibilidade”, “toda a órbita de percepção que mantém vínculo com os sentidos” (MAZZIERO DE SOUZA, 2019, p.21) e, em sintonia com o indicado pelo filósofo alemão Immanuel Kant, que denominou “juízo de gosto” o “estético”: “O juízo de gosto não é um juízo de conhecimento, um juízo lógico, mas sim estético”[[15]](#endnote-15) (KANT, 2009, p.47), e subjetivo: “um juízo cujo motivo determinante só pode se subjetivo”[[16]](#endnote-16) (KANT, 2009, p.47). Portanto, o conceito de Estética tomado como aqui se definiu, “empresta um *locus* de apreciação para o sujeito, a que denominaremos ‘âmbito da estética’ ou ‘polo da estética’, onde ocorreria o procedimento de julgamento estético do apreciador” (MAZZIERO DE SOUZA, 2019, p.20).

Como na presente pesquisa intenta-se analisar o conteúdo discursivo de obras de arte pelo viés do uso dos recursos específicos da linguagem musical, não abordaremos o âmbito da estética. Trataremos, sim, dos procedimentos composicionais construídos no âmbito da poética.

É importante sinalizar que não tomaremos poética desde o ponto de vista etimológico, do qual se poderia depreender um significado por demais amplo – visto que o termo seria utilizado na Grécia antiga como “a atividade na qual uma pessoa traz à existência algo que não existia antes”[[17]](#endnote-17); vale dizer, “‘fazer’, no sentido mais abrangente do termo” (MAZZIERO DE SOUZA, 2019, p.18).

A fim de definir um recorte preciso para a utilização do conceito de poética neste trabalho, tomaremos o conceito de poética próximo ao indicado por Platão: “A sabedoria e as demais virtudes de que, precisamente, os poetas são os pais, e os artistas dotados de espírito inventivo”[[18]](#endnote-18) (PLATÃO, 2018, p.159). Interessam-nos, então, as atividades específicas de “artistas dotados de espírito inventivo” no campo estrito da música.

É preciso reiterar e especificar que tomaremos o conceito de poética distante daquele ligado especificamente à forma literária da poesia. Portanto, utilizaremos o termo “poética” no sentido amplo de “âmbito de criação e produção de obras artísticas”, o “âmbito da poética”, o artista, em seu *locus* de criação, concepção ou produção de obras de arte.

1. **DOS CONCEITOS DE APRIMORAMENTO POÉTICO MUSICAL UTILIZADOS NAS ANÁLISES DAS OBRAS ESCOLHIDAS**

Para efeito da escorreição no processo de análise das partituras selecionadas para o presente trabalho, tomamos, primeiramente com Aristóteles, os conceitos dos elementos estruturais da música. O filósofo grego determinou três elementos principais na construção de uma obra musical, a saber, harmonia, ritmo e melodia: “Já sabemos que a música é produzida pela harmonia e pelo ritmo e deveríamos conhecer a influência desses fatores sobre a educação, e se devemos preferir na música a excelência da melodia ou a do ritmo”[[19]](#endnote-19) (ARISTÓTELES, 2001, p.279). Vale ressaltar que o âmbito da melodia, em Aristóteles, é atrelado à melodia cantada, “melopeia” ([μελοποιίας](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=melopoii%2Fas&la=greek&can=melopoii%2Fas0&prior=dia%5C)), portanto, melodia-com-letra.

Desse modo, estabelecemos dois macroâmbitos de análise: 1) a linguagem estritamente musical da canção: harmonia, ritmo e melodia; 2) A linguagem literária dentro da canção: a letra.

Para a análise do âmbito harmônico, tomamos, com Koch (1969), a definição de Modulação como um recurso discursivo que amplia o horizonte deste elemento de linguagem, trazendo para o discurso harmônico a sofisticação e o requinte que sinalizam a evolução técnico-discursiva desse elemento: “A Modulação é um recurso capaz de conceder Expressão e Força aos Pensamentos. Há momentos em que este é o único recurso capaz disso”[[20]](#endnote-20) (KOCH, 1969, p.104).

No âmbito do ritmo, tomamos como recurso discursivo aprimorado o uso da síncope, que é “uma das mais importantes fórmulas rítmicas surgidas nas Américas no século dezenove” e “pode-se afirmar que a síncope característica desenvolvida nas Américas não tem relação nenhuma com a antiga síncope europeia” (CANÇADO, 2000, p.6).

Já ao tratarmos do âmbito da melodia, manteremos sintonia com Rameau (1722):

O Cromatismo consiste numa sucessão Melódica que procede por Semitons, tanto ascendente quanto descendentemente, que produz um efeito maravilhoso da Harmonia, porque a maior parte desses Semitons, que não são da ordem diatônica, causam a todo momento as Dissonâncias que suspendem ou que interrompem as conclusões e dão até mesmo a facilidade para preencher os Acordes de todos os Sons que os compõem, sem perturbar a ordem diatônica das Vozes superiores[[21]](#endnote-21) (RAMEAU, 1722, p.286).

No segundo macroâmbito de análise, a letra da canção, tomaremos dois recursos de linguagem como fatores de evidência de aprimoramento de discurso: 1) a prosódia: “A melodia e a prosódia são dois elementos basilares na construção de sentido de uma canção. A tensão entre estes dois elementos é um fator de grande importância para compreendermos o discurso musical do compositor” (WERNEY, 2009, p. 6); 2) e o uso da metáfora: “Toda a expressão literária é uma grande metáfora, e toda metáfora é um signo sem fundo. É esse longínquo de significado que o processo simbólico em sua profusão designa” (BARTHES, 2002, p.191).

1. **ANÁLISES DAS OBRAS MUSICAIS**

Considerando tais pontos discorridos, é possível deduzir que retratar fielmente cada uma das práticas musicais ligadas ao surgimento do samba, e por fim o próprio samba, só se torna possível através do estudo das grafias musicais e fonogramas. Para a análise técnico-discursiva de letra, melodia, harmonia e ritmo, baseamo-nos, então, em conceitos de linguagem e poética, em consonância com o estudo de José Vasconcelos, em especial com a teoria do aprimoramento da raça pela miscigenação cultural – que tem relação direta com o contexto histórico da formação da sociedade brasileira, como já tratado anteriormente.

Foram escolhidas quatro peças musicais, cujas partituras encontram-se no apêndice deste trabalho.

As peças foram escolhidas de modo aleatório, obedecendo apenas a necessidade de trazermos 1) um exemplar de Samba de Roda tão antigo que sua datação seja impossível e, portanto, represente uma manifestação musical próxima do contexto dos primeiros contatos entre os negros africanos e a Língua Portuguesa; 2) um exemplar de Modinha portuguesa que represente uma manifestação musical próxima do contexto europeu de Portugal no tempo da colonização brasileira; 3) um exemplar de Samba de Roda composto recentemente e que, portanto, represente uma manifestação musical distante do contexto dos primeiros contatos entre os negros africanos e a Língua Portuguesa, cujo tempo poderia ter trazido traços incontestes de evolução da linguagem musical; e 4) um exemplar de Samba carioca, que represente uma manifestação musical que teria somados na composição de seu discurso elementos da cultura negro-africana e europeu-lusitana no Brasil.

5.1 Vou beirar o mar

A obra “Vou beirar o mar” é um samba de roda, de origem africana, praticado já em terras brasileiras, mas ainda, em essência, sem a forçosa miscigenação com a cultura europeia.

A riqueza rítmica manifesta-se logo no primeiro compasso, no qual a melodia vocal nega os dois tempos do compasso binário. No primeiro tempo, com uma pausa de semicolcheia e, posteriormente, para omitir a acentuação do segundo tempo, usa-se do artifício da ligadura com a nota anterior, trazendo a intenção de adiantar em uma semicolcheia o início do segundo tempo. Ainda sobre a técnica de natureza rítmica, observa-se a existência das síncopas.

O efeito da síncopa é amplamente utilizado ao longo de toda a canção. Vale dizer, também são utilizadas figuras rítmicas que apontam a síncopa, mas não podem ser propriamente chamadas dessa forma, pois a nota posterior e/ou anterior à nota do meio da célula está ligada com a nota da anterior ou da próxima célula, alterando dessa forma seu valor rítmico, configurando assim um efeito sincopado, mesmo ser utilizar a figura exata da síncopa. Pode-se citar como um dos exemplos desse padrão o compasso 7, no qual todas as semicolcheias que antecedem e sucedem as colcheias também se tornam, em verdade, semicolcheias, devido às ligaduras. Esse recurso é utilizado para omitir as cabeças de tempo e tornar a rítmica menos previsível. O ponto da música em que isso é utilizado com maior maestria é aquele em que, desde a segunda semínima do primeiro tempo do compasso 9 até a última semínima do primeiro tempo do compasso 10, apresentam-se cinco colcheias seguidas, todas elas soando tanto distantes das cabeças de tempo quanto dos também previsíveis contratempos, garantindo dessa forma uma virtude rítmica que não encontramos comumente na música de origem europeia.

Em termos harmônicos, a canção é bastante simples, utilizando o primeiro e quinto graus, de forma contínua. Varia apenas o número de compassos em que cada acorde se mantém, recurso que sugere a diferenciação entre as partes da forma que a música popular sugere.

Melodicamente, a canção também é caracterizada pela simplicidade, mantendo-se por longo tempo no uso da escala pentatônica de Sol Maior. Em raras ocasiões aparecem as notas Dó e Fá Sustenido que, ainda assim, configuram-se como consonâncias, pois são pertencentes à escala diatônica do Tom.

A letra retrataria, de modo bastante literal, uma situação cotidiana, em que o eu-lírico opta por beirar o mar devido ao seu medo de encarar uma maré cheia. No entanto, a riqueza discursiva da letra apresenta-se no uso da metáfora, pois há a possibilidade de se interpretar também o mar agitado como uma simbologia para outro medo de que o eu-lírico prefere se manter afastado.

Há, na letra, a ocorrência de erros de prosódia, o deslocamento de sílabas fortes para tempos fracos dentro do compasso. Esse é o caso do compasso 11, em que a palavra *“virar”* tem a sílaba tônica *“rar”* no contratempo e a sílaba fraca *“vi”* na cabeça do tempo, levando à uma pronúncia distante da natural.

5.2 Quando o mal se acaba

“Quando o mal se acaba” é uma modinha, das primeiras produzidas em terras brasileiras. O gênero propriamente português, que teria surgido na segunda metade do século XVIII, é caracterizado como uma música camerística e burguesa, fato que esclarece a nula influência cultural negra na base dessa prática musical.

O destaque da composição dessa modinha, como já esperado, ocorre no âmbito da harmonia. Na formação dos acordes, observam-se algumas inversões de baixo, como é perceptível no compasso 3, em que o baixo do acorde de quinto grau está na sua terça; ou no quarto compasso, onde o acorde de Fá Maior encontra-se com o baixo em seu quinto grau.

A principal qualidade harmônica da peça aparece entre os compassos 8 e 11, onde ocorre o uso do movimento harmônico do segundo para o quinto grau, com intenção de resolução no primeiro grau da tonalidade. O aprimoramento da linguagem dá-se no emprego do movimento IV-V, na preparação para o segundo grau da tonalidade, apresentando os acordes (Dó Maior e Ré com sétima com baixo em Fá Sustenido), não pertencentes ao campo harmônico do tom de Fá Maior. Tal movimento justifica-se pela sua função harmônica de apresentação do segundo grau, o que atribui uma virtude de linguagem à canção.

Outro momento harmônico de destaque ocorre no compasso 13, onde se pode observar a preparação para o sexto grau através de seu próprio quinto grau, levando a um movimento harmônico pelo ciclo das quintas, passando, no compasso 14, pelo primeiro grau com a Terça suspensa e resolvendo-se, por fim, no primeiro grau maior.

Mesmo com os movimentos harmônicos propiciando o uso de notas distintas às da escala diatônica da tonalidade, a canção limita-se a usar repetidamente as sete notas. No entanto, há certa sofisticação no uso das notas da escala ao longo da melodia da peça. Nota-se que o compositor evitou o uso do sexto grau melódico ao longo de todo o trecho em que a peça se encontra cravada na tonalidade de Fá Maior. Quando ele realiza o movimento harmônico indicado acima, ele faz uso justamente da nota que seria o sexto grau da tonalidade no primeiro tempo do compasso que encaminha o movimento. Vale mencionar o uso do sétimo grau melódico no primeiro tempo do compasso 13, sustentado por um acorde de quinto grau com sétima do sexto grau menor da tonalidade. Esse uso da dissonância melódica no tempo forte do compasso indica o domínio do compositor sobre o âmbito discursivo da melodia.

No âmbito literário, o primeiro erro de prosódia ocorre logo no primeiro compasso, onde a sílaba tônica da palavra “*quando*”é colocada na anacruse do compasso, o que por consequência leva a sílaba átona “*do*” a ser cantada na cabeça do tempo do compasso. Um erro semelhante acontece na passagem do compasso 12 ao 13, desta vez com a palavra “segue”.

A riqueza da letra tampouco pode ser observada no âmbito da semântica, uma vez que trata de um tema bastante genérico, de uma maneira mais genérica ainda, colocando lado a lado os conceitos de Bem e Mal, de modo a reafirmar o óbvio: a oposição dos dois conceitos. Segundo o eu-lírico da canção, o Bem só terá início quando o Mal acabar e, no final do enredo, não traz espanto algum, pois de fato o Bem começou porque o Mal acabou.

5.3 Filhos da Terra

“Filhos da Terra” é um exemplo de samba de roda cuja composição é temporalmente muito posterior a “Vou beirar o mar”. Por conta disso, já se nota certa influência da miscigenação em sua estrutura. Uma breve análise da harmonia é capaz de sustentar tal argumento com facilidade. O uso do quarto grau no compasso 10 é conclusivo de que o contato entre as culturas emprestou alguns aprimoramentos técnico-musicais, enriquecendo harmonicamente essa música já tão rica ritmicamente.

No âmbito da letra ocorrem erros de prosódia, como no final do compasso 21, onde acentuação da palavra “*samba*” tem a sílaba átona “*ba*” no primeiro tempo do compasso subsequente. Posteriormente, a letra traz o trocadilho entre o nome do conjunto musical que produz aquela música (“Filhos da Terra”) e o nome da cidade (“Terra Nova”) onde vivem os músicos, o que pode ser interpretado como um ganho poético, apesar de ainda um tanto rústico.

O efeito da síncopa embasa a qualidade rítmica da canção, como se pode observar entre os compassos 4 e 8, nos quais há ausência de acentuação melódica nas cabeças de tempo, com uma única exceção: a primeira nota do primeiro tempo do compasso 4. A melodia permanece diatônica, circunscrita às notas da escala maior da tonalidade, porém com menor repetição de notas subsequentes em relação a “Vou beirar o mar”.

5.4 Feitio de oração

Após todo o processo histórico que propiciou a interação entre as culturas europeia e africana em terras brasileiras, a música não só utilizou os melhores recursos de cada uma das culturas de origem, como elevou esses pontos a um estágio mais sofisticado ainda, que nenhuma das duas sozinhas atingira. Esse fenômeno explicita-se na partitura do samba “Feitio de oração”, composto no Rio de Janeiro na década de 1930.

A canção de Vadico e Noel Rosa é exemplar na utilização de uma incrível complexidade rítmica advinda da música de matriz africana feita no Brasil, aliada à sofisticação melódico‑harmônica trazida pela música europeia. Esses elementos estritamente musicais somam-se ao âmbito literário, a letra, e tal produto musical encontra-se numa intersecção que define a cultura genuinamente brasileira.

O verso inicial da canção utiliza uma metáfora baseada no uso dos verbos “achar” e “perder”, tomando, com maestria, o primeiro em seu sentido ambíguo, de modo a indicar o verbo “achar” como sinônimo de “ter uma opinião”. No entanto, na conclusão do verso, percebe-se a ironia, com uma espécie de opinião não abalizada, que levaria o ser humano a enganos crassos. Em outros momentos da poesia literária utilizada pelo compositor, ele faz uso do mesmo recurso, porém sem utilizar apenas os verbos da oração. Na frase “ninguém aprende samba no colégio”, evidencia-se o jogo de palavras com o fato de ser assaz recente a criação das agremiações denominadas Escolas de Samba. Outras tantas vezes, o autor se vale de tal recurso, que indica pleno domínio da linguagem poético-literária inserida numa canção de natureza popular. Vale apenas salientar o trecho em que o compositor leva o ouvinte ao âmbito específico do elemento prosódico da canção, ao afirmar: “[sambar] é sorrir de alegria dentro da melodia”. Os elementos essenciais da música encontram-se sintetizados num verso poético.

A análise harmônica revela uma aprimorada complexidade discursiva já no primeiro compasso, onde se nota a inserção de uma tensão não vista em nenhuma das obras anteriores: a quinta aumentada no acorde de quinto grau. No compasso 4, além do uso do quinto grau do segundo grau da tonalidade, este quinto grau aparece como um acorde diminuto, que ocupa a função de quinto grau do segundo grau, pois, partindo de seu quinto grau, adicionando em sua estrutura a tensão de nona menor, e invertendo o baixo para a terça do acorde, chega-se então a tal acorde, tão complexo quanto sofisticado.

Outro momento de primor harmônico da canção é a utilização da subdominante menor para anteceder o quinto grau nos compassos 8 e 14. No primeiro caso, o acorde do quarto grau menor tem a terça no baixo, sucede o quinto grau do quinto grau e é sucedido pelo próprio quinto grau com sétima. Vale dizer, cria-se uma tensão das sucessivas Dominantes, que é quebrada com a inserção do quarto grau menor. Tal ideia é repetida posteriormente entre os compassos 21 e 23, separando os acordes de quinto grau com sétima do quinto grau do acorde de quinto grau propriamente dito, pela inserção do acorde de segundo grau menor, desta vez utilizado (por também usualmente levar ao quinto grau) no lugar do quarto grau menor.

 Uma inovação agregada ao estilo tem início no compasso 25 e estende-se por mais três compassos. A sequência de quintos graus conduz até o segundo grau. A progressão segue primeiramente pelo acorde que cumpre a função de Substituto do quinto grau do quinto grau do segundo grau; posteriormente o acorde que cumpre a função de quinto grau do segundo grau e, por fim, resolvendo no segundo grau menor.

Outro uso de um recurso de linguagem referente à harmonia é a passagem entre os compassos finais do tema B da canção. O movimento harmônico configura uma modulação para um tom que se situa uma terça maior acima da tonalidade original. Esse novo tom é muito distante do original, não só por possuir quatro novos acidentes na escala, mas também pelo fato de um dos acidentes ser aquele que contraria a terça maior do tom inicial. Tal modulação, de extrema complexidade, é realizada através dos movimentos cromáticos dos baixos, primeiramente com a tônica do segundo grau do tom de partida, posteriormente com a terça do quinto grau do novo tom e concluindo com a tônica do novo tom. Essa passagem é outra ocasião em que ocorrem movimentos cromáticos de baixos, similares aos que ocorrem na sequência de três compassos que se inicia no compasso 21. Porém desta vez o cromatismo ocorre de forma descendente, saindo da nota do terceiro grau diatônico do primeiro grau, passando pelo terceiro grau menor, para chegar até o segundo grau.

A melodia de “Feitio de oração”, por sua vez, não se limita à escala diatônica dos tons. No compasso 6, é explícito o uso da bordadura. Mesmo ainda estando dentro do tom inicial, apresentam-se notas distintas das usuais para a tonalidade, em consonância com as tétrades dos acordes que fogem do campo harmônico do tom, como no compasso 12, no qual a nota do sétimo grau menor, nota não pertencente à escala porém presente no acorde de quinto grau do quarto grau, é utilizada. Outro fator importante é o uso de cromatismos melódicos, como se observa no compasso 29, que, além de trazer um primor técnico para a canção, garante uma coerência para a modulação que ocorre nesse ponto da composição.

Pode-se afirmar que, apesar de toda a inserção de cultura europeia no estilo, ainda é a raiz negra que dita sua essência, definindo o gênero da canção. Nos 32 compassos binários da música, a melodia só é dada na cabeça do segundo tempo em quatro momentos (compassos 14, 15, 16, 27). Já a acentuação no primeiro tempo é negada 15 vezes ao longo da música, sendo 13 delas adiantando-o em uma semicolcheia, o que é responsável pela sensação da síncopa no samba; as outras duas ocorrem no primeiro compasso, em que existe uma pausa, e no compasso 16, em que o ataque da nota ocorre uma colcheia antes.

Na letra, nota-se a ausência de problemas de prosódia. Mesmo sendo uma letra com maior número de palavras, nenhuma delas apresenta acentuação errada. Com relação às questões líricas, com o recurso da metáfora que fala sobre a vida falando sobre o samba, o samba explica o samba através da vida. Brilhantemente utiliza‑se uma linguagem cotidiana e acessível, falando-se sobre um tema também cotidiano e acessível, para representar um questionamento da natureza humana. Apesar de usar a primeira pessoa do singular, é nítido que Noel Rosa não trata de si próprio e sim de uma dor comum a todos e tem o objetivo de representar isso através da sua arte, de forma metalinguística, falando sobre a própria arte.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Com base na análise literário-musical, é possível notar que a interação entre duas das origens culturais em terras brasileiras favoreceu o aprimoramento da linguagem poética do samba e a influência de cada uma na consolidação do samba miscigenado, o samba carioca.

Partindo do samba de roda mais antigo, que possui uma riqueza rítmica extraordinária; chegando ao samba de roda mais novo que, por sua vez, já com algum recurso de linguagem adicionado ao de sua origem, ganha qualidade no âmbito harmônico; passando pela modinha, tomada para representar o fazer musical lusitano, que apresenta já de início uma riqueza harmônica e melódica que propicia à canção caminhos menos óbvios, porém no que tange à questão rítmica, apresenta certa limitação no uso dos recursos de linguagem; notamos que, do ponto de vista da estruturação da linguagem na composição do discurso musical, nenhuma das peças atinge o grau de excelência de um gênero que amalgama todas as qualidades e não resvala nos problemas composicionais apresentados. Tal gênero seria o samba produzido no Rio de Janeiro no início da década de 1930.

Com a obra de Vadico e Noel Rosa, um “samba miscigenado”, é possível ver como os elementos musicais se somam e se amplificam, gerando, não apenas pela simples soma do fator rítmico africano ao fator harmônico-melódico europeu – que por si só já bastaria para afirmar o aprimoramento da linguagem –, uma poética que cada um isoladamente não apresentava em suas fontes.

Já no que tange à questão propriamente literária, observa-se um modo de criar que não está presente em nenhuma das outras obras. Isso leva a crer que existe de fato uma identidade propriamente brasileira, que surge espontaneamente com a combinação das etnias e seus cabedais culturais. Desse modo, conclui-se que o exemplo específico do samba brasileiro é um fator histórico que, em alguma medida, corrobora a tese de José Vasconcelos em *La Raza Cósmica*. A miscigenação seria, no âmbito literário-musical, um fator positivo para a espécie humana. Naturalmente, isso não leva à conclusão de uma “superioridade” da raça “miscigenada” em relação a uma “raça pura”. No entanto, indica a possibilidade de a soma de elementos de linguagem distintos, naturais a culturas distintas que se encontraram no Brasil ter enriquecido o discurso musical da canção brasileira.

**REFERÊNCIAS**

ARISTÓTELES. **Política**. 6.ed. São Paulo: Martin Claret, 2001.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Ed. Bilíngue. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BARTHES. Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Cultrix, 2002.

CANÇADO, Tania Mara Lopes. **O “fator atrasado” na música brasileira**: evolução, características e interpretação. Belo Horizonte: Per Musi, v.2, 2000. p.5-14.

DE LAZZARI, Fabiana Parra. **Samba de Roda no Recôncavo Baiano**: ontem, hoje e para sempre. Ebook disponível em: <https://www.fabianadelazzari.net/>. Acesso em: jul.2019.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 1.ed. São Paulo: Ícone, 2009.

\_\_\_­\_\_\_. **Kritik der Urteilskreft**. Stuttgart, Germany: Reclams Universal-Bibliothek, 2017.

KOCH, Heinrich Christoph. **Versuch einer Anleitung zur Composition**. vol. 2, 1969.

LOPES, Nei. **História e cultura africana e afro-brasileira**. São Paulo: Barsa Planeta, 2008.

­­­­\_\_\_\_\_\_; SIMAS, Luiz Antônio.**Dicionário da história social do samba**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

MAZZIERO DE SOUZA, Kleber. **Poética e estética**: o uso e o entendimento das técnicas de estruturação de linguagem na composição do discurso artístico. Relatório final para a obtenção de grau de Pós-doutoramento.Universidade de Lisboa, 2019.

MONTEIRO, Maurício. Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do século XIX. In: MORAES, J. G. Vinci de; SALIBA, E. T. (org.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010, p.79-116.

PLATÃO. **A** **República**. Ed. Bilíngue. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2018.

RAMEAU, Jean-Phillippe. **Traité de l'Harmonie**. London: Forgotten Books, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Samba**: o dono do corpo. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

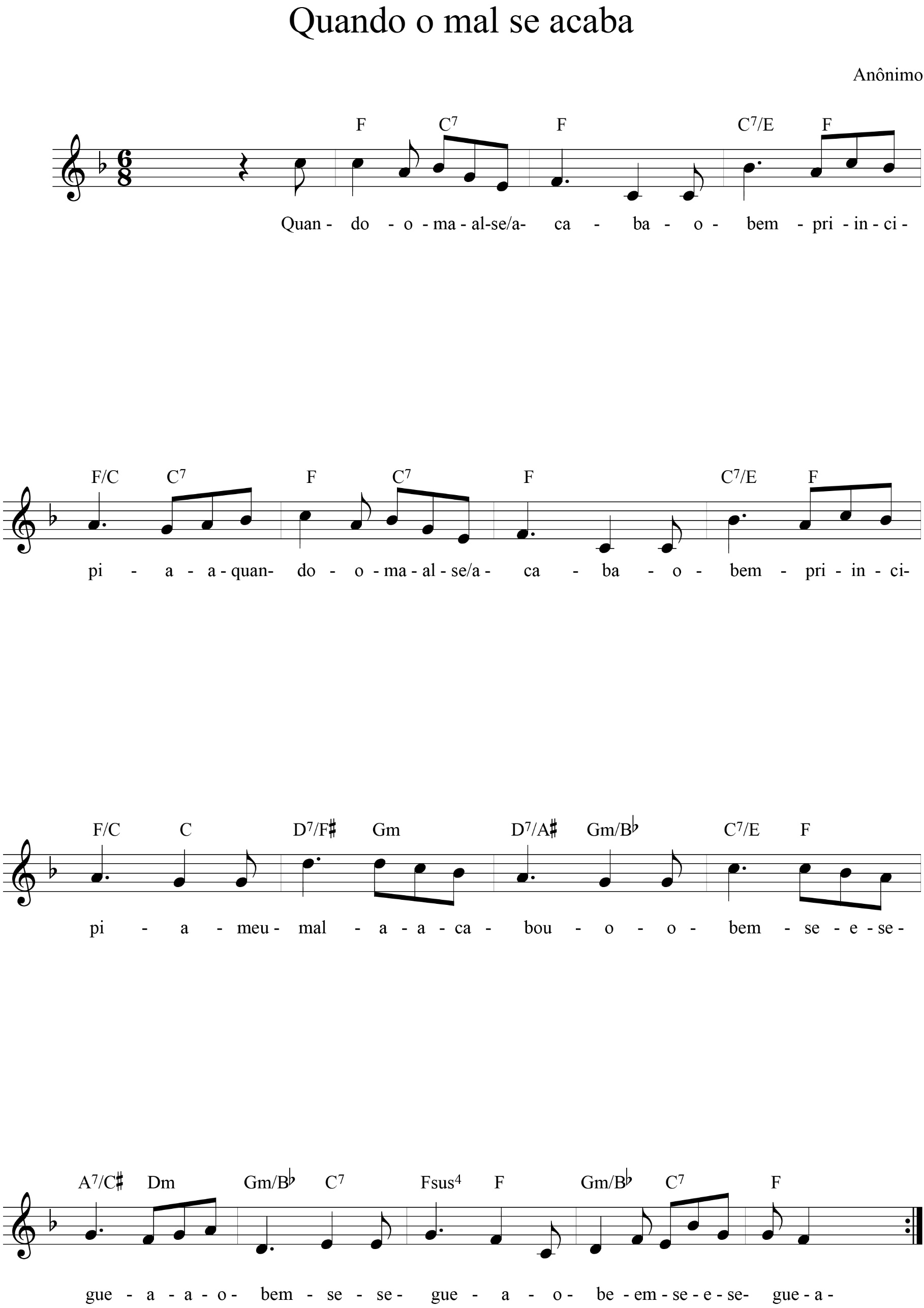
VASCONCELOS, José. **La Raza Cósmica**. Cidade do México: Espasa Calpe SA, 1948.

WERNEY, Alfredo. **Revista dEsEnrEdoS**. Teresina, n.2, ano I, set./out.2009.

**Apêndices**

1. Trecho completo na língua original: “En la América Latina existe, pero infinitamente más atenuada, la repulsión de una sangre que se encuentra con otra sangre extraña. Allí hay mil puentes para la fusión sincera y cordial de todas las razas. El amurallamiento étnico de los del Norte frente a la simpatía mucho más fácil de los del Sur, tal es el dato más importante y a la vez el más favorable para nosotros, si se reflexiona, aunque sea superficialmente, en el porvenir. Pues se verá en seguida que somos nosotros de mañana, en tanto que ellos van siendo de ayer. Acabaran de formar los yanquis el último gran imperio de una sola raza: el imperio final del poderío blanco. Entre tanto, nosotros seguiremos padeciendo en el vasto caos de una estirpe en formación, contagiados de la levadura de todos los tipos, pero seguros del avatar de una estirpe mejor. En la América española ya no repetirá la Naturaleza uno de sus ensayos parciales, ya no será la raza de un solo color, de rasgos particulares” (VASCONCELOS, 1948, p.15). [↑](#endnote-ref-1)
2. “una raza nueva, raza de síntesis, que aspira a englobar y expresar todo lo humano en maneras de constante superación” (VASCONCELOS, 1948, p.14). [↑](#endnote-ref-2)
3. “conducirá a la formación de un tipo infinitamente superior a todos los que han existido” (VASCONCELOS, 1948, p.23). [↑](#endnote-ref-3)
4. No original: “Una raza bastante blanca y relativamente homogénea creo en torno de Luxor un primer gran imperio floreciente. Guerras y conquistas debilitaron aquel imperio y lo pusieron a merced de la penetración negra [...] Se presume, entonces, que ya para la época del segundo imperio se había formado una raza nueva, mestiza, con caracteres mezclados de blanco y de negro [...] La etapa en que se construyeron las pirámides, y en que la civilización egipcia alcanza su cumbre, es una etapa mestiza” (VASCONCELOS, 1948, p.2). [↑](#endnote-ref-4)
5. “Su predestinación obedece al designio de constituir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia. En el suelo de América hallará término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes” (VASCONCELOS, 1948, p.13). [↑](#endnote-ref-5)
6. “Lo que de allí va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis o raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal” (VASCONCELOS, 1948, p.15). [↑](#endnote-ref-6)
7. “Si la América Latina fuese no más otra España, en el mismo grado que los Estados Unidos son otra Inglaterra, entonces la vieja lucha de las dos estirpes no haría otra cosa que repetir sus episodios en la tierra más vasta” (VASCONCELOS, 1948, p.16). [↑](#endnote-ref-7)
8. “Los tres estados representan un proceso que gradualmente nos va libertando del imperio de la necesidad, y poco a poco va sometiendo la vida entera a las normas superiores del sentimiento y de la fantasía” (VASCONCELOS, 1948, p.20). [↑](#endnote-ref-8)
9. Trecho completo, no original: “El paisaje pleno de colores y ritmos comunicará su riqueza a la emoción; la realidad será como la fantasía. La estética de los nublados y de los grises se verá como un arte enfermizo del pasado. Una civilización refinada e intensa responderá a los esplendores de una Naturaleza henchida de potencias, generosa de hábito, luciente de claridades. El panorama de Río de Janeiro actual o de Santos con la ciudad y su bahía nos pueden dar una idea de lo que será ese emporio futuro de la raza cabal, que está por venir” (VASCONCELOS, 1948, p.18). [↑](#endnote-ref-9)
10. “Las uniones sinceramente apasionadas y fácilmente deshechas cambiará de tipo físico y de temperamento, prevalecerán los instintos superiores, y perdurarán, como en síntesis feliz, los elementos de hermosura, que hoy están repartidos en los distintos pueblos” (VASCONCELOS, 1948, p.22). [↑](#endnote-ref-10)
11. “El mundo está así lleno de fealdad a causa de nuestros vicios, nuestros prejuicios y nuestra miseria. La procreación por amor es ya un buen antecedente de progenie lozana; pero hace falta que el amor sea en sí mismo una obra de arte, y no un recurso de desesperados. Si lo que se va a transmitir es estupidez, entonces lo que liga a los padres no es amor, sino instinto oprobioso y ruin” (VASCONCELOS, 1948, p.23). [↑](#endnote-ref-11)
12. “También el blanco tendrá que deponer su orgullo, y buscará progreso y redención posterior en el alma de sus hermanos de las otras castas” (VASCONCELOS, 1948, p.12). [↑](#endnote-ref-12)
13. “El mestizo y el indio, aun el negro, superan al blanco en una infinidad de capacidades propiamente espirituales” (VASCONCELOS, 1948, p.24). [↑](#endnote-ref-13)
14. αἴσθησις *(genitivo* αἰσθήσεως) *feminino, 3.a declinação*; (aisthēsis). [Percepção](https://pt.wiktionary.org/wiki/percep%C3%A7%C3%A3o) dos [sentidos](https://pt.wiktionary.org/wiki/sentido), [sentimento](https://pt.wiktionary.org/wiki/sentimento), audição, [visão](https://pt.wiktionary.org/wiki/vis%C3%A3o). <https://pt.wiktionary.org/wiki>. [↑](#endnote-ref-14)
15. “Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch” (KANT, 2017, p.68). [↑](#endnote-ref-15)
16. “Dessen Bestimmungsgrund *nicht anders* als *subjektiv* sein kann” (KANT, 2017, p.68). [↑](#endnote-ref-16)
17. P[hilosophy](https://en.wikipedia.org/wiki/Philosophy), poiesis (from [Ancient Greek](https://en.wikipedia.org/wiki/Ancient_Greek_language): ποίησις) is “the activity in which a person brings something into being that did not exist before.” Poiesis is etymologically derived from the ancient Greek term [ποιεῖν](https://en.wiktionary.org/wiki/%CF%80%CE%BF%CE%B9%CE%AD%CF%89), which means “to make”. <https://en.wikipedia.org/wiki/Poiesis>. [↑](#endnote-ref-17)
18. A frase original: “ὧν δή εἰσι καὶ οἱ ποιηταὶ πάντες γεννήτορες καὶ τῶν δημιουργῶν ὅσοι λέγονται εὑρετικοὶ εἶναι” não apenas traz a expressão “ποιηταὶ πάντες” (poiitaí pántes), que indica “todos os poetas”, mas que poderia referir-se apenas aos trágicos, aos dramaturgos, aos escritores, enfim; como também o termo “δημιουργῶν” (dimiourgoú), que aponta os “criadores”, de modo a permitir a possibilidade de se espraiar, nesta presente pesquisa, o conceito de *poiesis* a outras formas de expressão artística. [↑](#endnote-ref-18)
19. Texto original: “[καὶ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=kai%5C&la=greek&can=kai%5C10&prior=%5d) [πρὸς](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=pro%5Cs&la=greek&can=pro%5Cs4&prior=kai%5C) [παιδείαν](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=paidei%2Fan&la=greek&can=paidei%2Fan1&prior=pro%5Cs) [πότερον](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=po%2Fteron&la=greek&can=po%2Fteron0&prior=paidei/an) [πάσαις](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=pa%2Fsais&la=greek&can=pa%2Fsais0&prior=po/teron)[χρηστέον](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=xrhste%2Fon&la=greek&can=xrhste%2Fon0&prior=pa/sais) [ταῖς](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=tai%3Ds&la=greek&can=tai%3Ds0&prior=xrhste/on) [ἁρμονίαις](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=a%28rmoni%2Fais&la=greek&can=a%28rmoni%2Fais0&prior=tai=s) [καὶ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=kai%5C&la=greek&can=kai%5C11&prior=a(rmoni/ais) [πᾶσι](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=pa%3Dsi&la=greek&can=pa%3Dsi0&prior=kai%5C) [τοῖς](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=toi%3Ds&la=greek&can=toi%3Ds0&prior=pa=si) [ῥυθμοῖς](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=r%28uqmoi%3Ds&la=greek&can=r%28uqmoi%3Ds0&prior=toi=s) [ἢ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=h%29%5C&la=greek&can=h%29%5C0&prior=r(uqmoi=s) [διαιρετέον](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=diairete%2Fon&la=greek&can=diairete%2Fon0&prior=h)%5C), [ἔπειτα](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=e%29%2Fpeita&la=greek&can=e%29%2Fpeita0&prior=diairete/on) [τοῖς](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=toi%3Ds&la=greek&can=toi%3Ds1&prior=e)/peita) [πρὸς](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=pro%5Cs&la=greek&can=pro%5Cs5&prior=toi=s)[παιδείαν](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=paidei%2Fan&la=greek&can=paidei%2Fan2&prior=pro%5Cs) [διαπονοῦσι](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=diaponou%3Dsi&la=greek&can=diaponou%3Dsi0&prior=paidei/an) [πότερον](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=po%2Fteron&la=greek&can=po%2Fteron1&prior=diaponou=si) [τὸν](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=to%5Cn&la=greek&can=to%5Cn0&prior=po/teron) [αὐτὸν](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=au%29to%5Cn&la=greek&can=au%29to%5Cn1&prior=to%5Cn) [διορισμὸν](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=diorismo%5Cn&la=greek&can=diorismo%5Cn0&prior=au)to%5Cn) [θήσομεν](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=qh%2Fsomen&la=greek&can=qh%2Fsomen0&prior=diorismo%5Cn) [ἢ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=h%29%5C&la=greek&can=h%29%5C1&prior=qh/somen) [τρίτον](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=tri%2Fton&la=greek&can=tri%2Fton0&prior=h)%5C) [δεῖ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=dei%3D&la=greek&can=dei%3D0&prior=tri/ton) [τινα](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=tina&la=greek&can=tina0&prior=dei=)[ἕτερον](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=e%28%2Fteron&la=greek&can=e%28%2Fteron0&prior=tina). [ἐπεὶ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=e%29pei%5C&la=greek&can=e%29pei%5C1&prior=e(/teron) [δὴ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=dh%5C&la=greek&can=dh%5C2&prior=e)pei%5C) [τὴν](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=th%5Cn&la=greek&can=th%5Cn10&prior=dh%5C) [μὲν](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=me%5Cn&la=greek&can=me%5Cn1&prior=th%5Cn) [μουσικὴν](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=mousikh%5Cn&la=greek&can=mousikh%5Cn0&prior=me%5Cn) [ὁρῶμεν](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=o%28rw%3Dmen&la=greek&can=o%28rw%3Dmen0&prior=mousikh%5Cn) [διὰ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=dia%5C&la=greek&can=dia%5C2&prior=o(rw=men) [μελοποιίας](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=melopoii%2Fas&la=greek&can=melopoii%2Fas0&prior=dia%5C) [καὶ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=kai%5C&la=greek&can=kai%5C12&prior=melopoii/as) [ῥυθμῶν](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=r%28uqmw%3Dn&la=greek&can=r%28uqmw%3Dn0&prior=kai%5C) [οὖσαν](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=ou%29%3Dsan&la=greek&can=ou%29%3Dsan0&prior=r(uqmw=n), [τούτων](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=tou%2Ftwn&la=greek&can=tou%2Ftwn0&prior=ou)=san) [δ᾽](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=d%27&la=greek&can=d%271&prior=tou/twn) [ἑκάτερον](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=e%28ka%2Fteron&la=greek&can=e%28ka%2Fteron0&prior=d%27) [οὐ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=ou%29&la=greek&can=ou%294&prior=e(ka/teron) [δεῖ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=dei%3D&la=greek&can=dei%3D1&prior=ou)) [λεληθέναι](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=lelhqe%2Fnai&la=greek&can=lelhqe%2Fnai0&prior=dei=)” (ARISTÓTELES, *Política*, Livro XIII, 1341b). [↑](#endnote-ref-19)
20. No original: “Die Ausweichung eines Tones in einen andern Ton giebt aber auch zuweilen demjenigen Gedanken bei welchem sie vor sich geht, eine Wendung, einen Ausdruck und Stärke, die unter verschiedenen Lagen durch weiter nichts, als blos durch dieses Mittel erhalten werden kann”. In: KOCH, H.C. Versuch einer Anleitung zur Composition. v.2, p.104. [↑](#endnote-ref-20)
21. No original: “Dans la Melodie, le Cromatique consiste en une suite de Chant qui procede par semi-Tons, tant en montant qu'en descendant; ce qui produit un effet marveilleux dans l'Harmonie, parce que la plûpart de ces semi-Tons, qui ne son pas dans l'ordre diatonique, causent à tout moment des Dissonances qui suspendent ou qui interrompent les conslusions, & donnent même de la facilité à remplir les Accords de tous les Sons qui les composent, sans déranger l'ordre diatonique des Parties superieures” (RAMEAU, 1722, p.286).

     [↑](#endnote-ref-21)