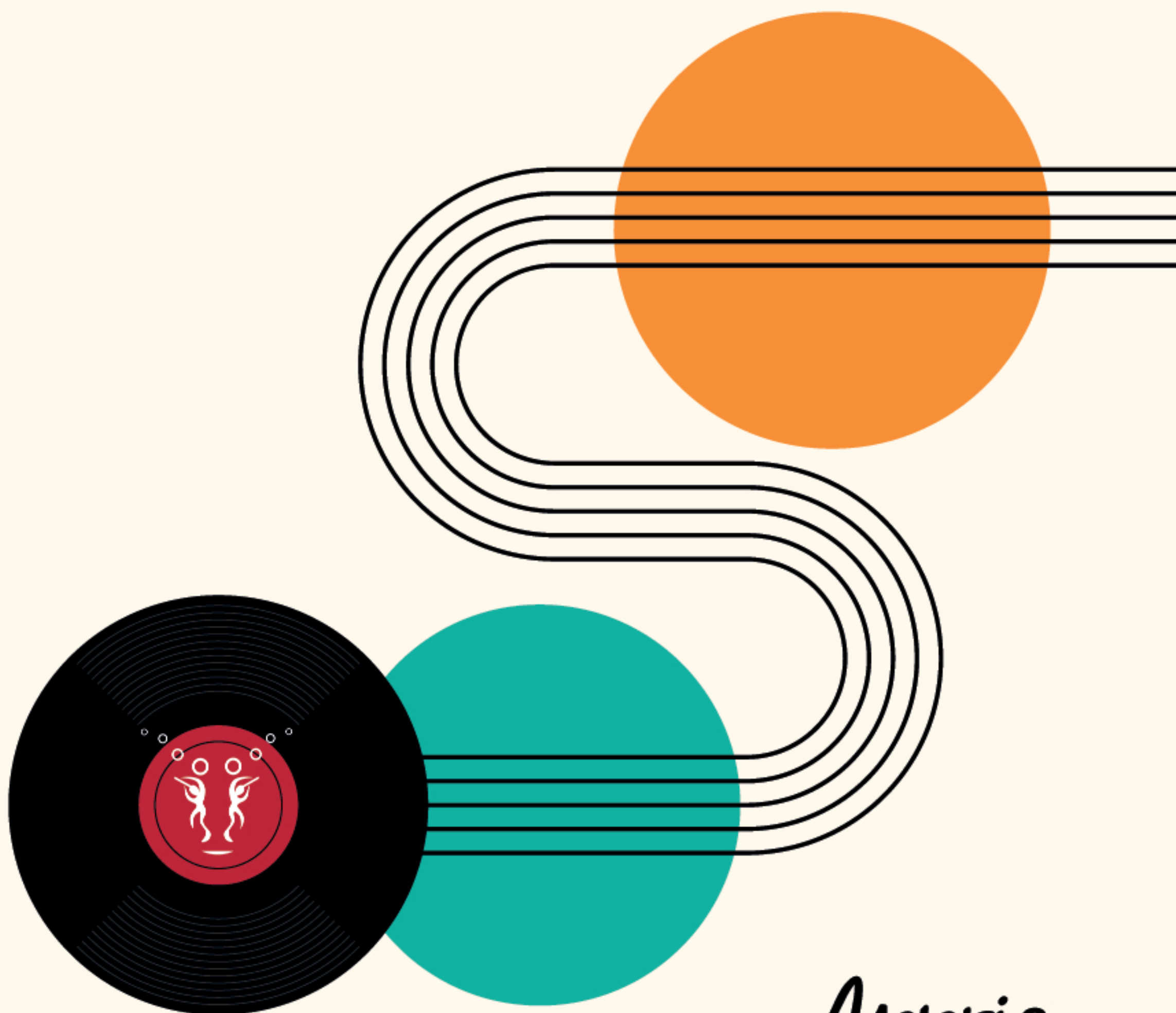


MUSICO LOGIA & DIVERSI DADE

Ana Guiomar Rêgo Souza
Robervaldo Linhares Rosa
David Cranmer
(organizadores)



Appris
editora

MUSICOLOGIA & DIVERSIDADE

Editora Appris Ltda.
1.ª Edição - Copyright© 2020 dos autores
Direitos de Edição Reservados à Editora Appris Ltda.

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nos 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

Catálogo na Fonte
Elaborado por: Josefina A. S. Guedes
Bibliotecária CRB 9/870

M987m Musicologia & diversidade [recurso eletrônico] / Ana Guiomar Rêgo
2020 Souza, David Cranmer, Robervaldo Linhares Rosa
 (organizadores). - 1. ed. - Curitiba : Appris, 2020.
 1 arquivo. - (Ciências sociais. Seção história).

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-5820-197-7

1. Música - Instrução estudo. I. Souza, Ana Guiomar Rêgo.
II. Cranmer, David. III. Rosa, Robervaldo Linhares. IV. Título. V. Série.

CDD - 780.7

Livro de acordo com a normalização técnica da ABNT

Appris
editora

Editora e Livraria Appris Ltda.
Av. Manoel Ribas, 2265 - Mercês
Curitiba/PR - CEP: 80810-002
Tel. (41) 3156 - 4731
www.editoraappris.com.br

Printed in Brazil
Impresso no Brasil

Ana Guiomar Rêgo Souza
David Cranmer
Robervaldo Linhares Rosa
(Organizadores)

MUSICOLOGIA & DIVERSIDADE

Appris
editora



EMAC
ESCOLA DE
MÚSICA E ARTES CÊNICAS



LABMUS
LABORATÓRIO DE MUSICOLOGIA
BRAZ WILSON POMPEU DE PINA FILHO
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS - UFG

FICHA TÉCNICA

EDITORIAL	Augusto V. de A. Coelho Marli Caetano Sara C. de Andrade Coelho
COMITÊ EDITORIAL	Andréa Barbosa Gouveia - UFPR Edmeire C. Pereira - UFPR Ireneide da Silva - UFC Jacques de Lima Ferreira - UP Marilda Aparecida Behrens - PUCPR
ASSESSORIA EDITORIAL	Beatriz de Araújo Machado
REVISÃO	José Bernardo dos Santos Jr.
PRODUÇÃO EDITORIAL	Lucielli Trevizan
DIAGRAMAÇÃO	Daniela Baumguertner
CAPA	Giuliano Ferraz
COMUNICAÇÃO	Carlos Eduardo Pereira Débora Nazário Karla Pipolo Olegário
LIVRARIAS E EVENTOS	Estevão Misael
GERÊNCIA DE FINANÇAS	Selma Maria Fernandes do Valle

COMITÊ CIENTÍFICO DA COLEÇÃO CIÊNCIAS SOCIAIS

DIREÇÃO CIENTÍFICA	Fabiano Santos (UERJ-IESP)	
CONSULTORES	Alícia Ferreira Gonçalves (UFPB)	Jordão Horta Nunes (UFG)
	Artur Perrusi (UFPB)	José Henrique Artigas de Godoy (UFPB)
	Carlos Xavier de Azevedo Netto (UFPB)	Josilene Pinheiro Mariz (UFCG)
	Charles Pessanha (UFRJ)	Leticia Andrade (UEMS)
	Flávio Munhoz Sofiati (UFG)	Luiz Gonzaga Teixeira (USP)
	Elisandro Pires Frigo (UFPR-Palotina)	Marcelo Almeida Peloggio (UFC)
	Gabriel Augusto Miranda Setti (UnB)	Maurício Novaes Souza (IF Sudeste-MG)
	Helcimara de Souza Telles (UFMG)	Michelle Sato Frigo (UFPR-Palotina)
	Ireneide Soares da Silva (UFC-UFPI)	Revalino Freitas (UFG)
	João Feres Junior (Uerj)	Simone Wolff (UEL)

À Vanda Lima Bellard Freire (In memoriam).

APRESENTAÇÃO

Musicologia & Diversidade é uma obra que enriquece a bibliografia musicológica dos países de língua portuguesa. No Brasil, as origens dessa ciência remontam ao século XIX quando o ofício de musicólogo ainda se confundia com o de crítico musical. Desse modo, poderíamos citar Manuel de Araujo Porto Alegre (1806-1871) e, quase um século depois, Mario de Andrade (1893-1945). O primeiro, considerado o patrono da crítica de arte brasileira, nos deixou vários testemunhos críticos sobre José Maurício Nunes Garcia. Mario de Andrade, possuidor de uma cultura poliédrica como o anterior, foi o crítico da Semana de Arte Moderna. Seus estudos sobre música são peças imprescindíveis para a compreensão da formação musical brasileira. Ambos virtuosos da crítica, cruzaram seus caminhos nas sendas da Musicologia. Desde aqueles tempos, em nossas terras, quando os campos da crítica musical e da musicologia não estavam bem delimitados, mesmo em meados do século XX, ainda vemos alguns críticos musicais doublés de “musicólogos”. Muitos deles nos deixaram contribuições importantes nestes primórdios da Musicologia tais como João Caldeira Filho, Andrade Muricy, Eurico Nogueira França, Otávio Bevilacqua, João Itiberê da Cunha (JIC), Renzo Massarani, Aires de Andrade, Artur Imbassahy, Ondina Dantas (D’Or), Belkiss Spenzièri Carneiro de Mendonça, Luiz Paulo Horta, entre muitos outros, todos eles profissionais de imprensa, mas que deixaram um maior ou menor testemunho da vida musical de seu tempo. Entretanto, ainda não poderíamos dizer que existisse um *corpus* de musicólogos propriamente dito. O que víamos eram pesquisadores isolados e Histórias da Música globais, sem uma metodologia bem definida como nós entendemos hoje em dia e abordagens nem sempre sistemáticas e uniformes. São os casos de *A Música no Brasil* de Guilherme de Melo, de 1908 (com uma 2ª edi-

ção em 1947), a *Storia della Musica nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro, de 1926 e a *História da Música Brasileira* de Renato Almeida, também de 1926 (com uma 2ª edição totalmente reformulada em 1942). Somente com o artigo de Curt Lange, publicado em 1946, no *Boletín Latinoamericano de Musicología*, nº VI (1ª parte) "La Música en Minas Gerais: un informe preliminar" e a obra *150 Anos de Música no Brasil* de Luiz Heitor Correia de Azevedo], publicada 10 anos depois, a Musicologia brasileira começa a tomar fórum de ciência. Cleofe Person de Matos foi discípula de Luiz Heitor e nos deixou uma obra pioneira no campo da catalogação temática, o *Catálogo Temático das obras de José Maurício Nunes Garcia*, obra de 1970.

Daí em diante o crescimento de nossa Musicologia foi exponencial e, com o surgimento de Programas de Pós-graduação dedicados a essa especialidade e o maior contato de nossos pesquisadores com instituições internacionais, a ciência da Musicologia, no Brasil, adquire maturidade, numa nova fase de grande rigor metodológico, maior foco nos temas abordados e a cuidadosa crítica das fontes primárias e secundárias.

Agora, a Musicologia brasileira chega a uma terceira fase de seu desenvolvimento. É a integração do fato musical com a sociedade de seu tempo, apenas esboçada em produções anteriores. Essa interface sociológica e antropológica da matéria pesquisada está sendo chamada por alguns cientistas de "A Nova Musicologia". O grupo de pesquisadores da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás se insere nessa nova fase e é, em grande parte, fruto dos Simpósios de Musicologia da EMAC/UFG que começaram em 2011, associados à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A partir de 2016, o grupo de pesquisadores da EMAC/UFG passou a fazer um proveitoso intercâmbio com a Universidade Nova de Lisboa, ampliando seus contatos internacionais. Aliás, o musicólogo e organista anglo-português David Cranmer, doutor em Ciências Musicais pela

University of London, que atua naquela Universidade lusitana, no “Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical” (CESEM), é um dos organizadores desta importante coletânea. Cranmer é o responsável pelo coletivo “CARAVELAS - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileiros”, um braço do CESEM. Os dois brasileiros que também participaram da organização deste livro, são pesquisadores de diferentes gerações e de grande envergadura no panorama da Musicologia brasileira. Ana Guiomar Rêgo Souza é doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB), foi diretora da EMAC /UFG e faz a ponte do Atlântico, como membro do Núcleo Caravelas. Robervaldo Linhares completa a tríade de Organizadores deste importante livro. Ele é musicólogo, pianista e docente da EMAC/ UFG, também com doutorado em História Cultural pela UnB.

A distribuição dos 29 capítulos de que compõe a obra foi agrupada em oito eixos temáticos, muito bem definidos pelos organizadores na Introdução do livro. Ana Guiomar me pediu para fazer a Apresentação desta antologia, mas, o magnífico texto introdutório cobre, com lógica e elegância, o critério de seleção e agrupamento dos temas que são apresentados. Não me resta senão dar os parabéns aos organizadores, aos pesquisadores que assinam os diferentes textos, ao coletivo CARAVELAS e, principalmente à EMAC/ UFG que alcança a sua maioria no mundo da Musicologia.

Musicologia & Diversidade está destinada a ser um item fundamental na formação de futuros pesquisadores, principalmente aqueles de países de língua portuguesa. Esta obra vem contribuir, cada vez mais, para tornar o Atlântico apenas um rio a ser cruzado de ambos os lados.

Ricardo Tacuchian

Academia Brasileira de Música

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
-------------------------	-----------

1

MÚSICA, MÚSICOS E SEUS ACERVOS	23
---	-----------

1.1 O PROCESSO DE ROMANIZAÇÃO NAS ÚLTIMAS DÉCADAS DO SÉCULO XIX NA CIDADE DE GOIÁS: ANTÍFONA DOMINE, TU MIHI LAVAS PEDES ATRIBUÍDA À JOSÉ DO PATROCÍNIO MARQUES TOCANTINS	24
--	-----------

Ana Guiomar Rêgo Souza

1.2 O ESPÓLIO DO PIANISTA E COMPOSITOR LUCIEN LAMBERT COMO FONTE PRIMÁRIA PARA O ESTUDO DO PATRIMÓNIO MUSICAL LUSO-BRASILEIRO	61
--	-----------

Ana Maria Liberal

1.3 REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO NA TRADIÇÃO LUSO-BRASILEIRA E PESQUISA MUSICOLÓGICA DIANTE DA CRISE POLÍTICA E ECONÔMICA	74
---	-----------

André Guerra Cotta

1.4 ANÁLISES COMPARADAS DA ANTÍFONA SALVE REGINA DE LOBO DE MESQUITA	107
---	------------

Carlos Alberto Figueiredo

1.5 MÚSICAS, RITOS, MEMÓRIAS E SILÊNCIOS: DESAFIOS PARA UMA HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA RELIGIOSA	148
---	------------

Fernando Lacerda Simões Duarte

1.6 O ARQUIVO JOÃO ANTÔNIO ROMÃO: TESTEMUNHO DE TRÊS FASES DA MÚSICA CATÓLICA NO VALE DO PARAÍBA PAULISTA	191
--	------------

Paulo Castagna

2

AS MULHERES E SUAS PRÁTICAS MUSICAIS EMPODERADAS 237

2.1 MULHERES “FORA DA LINHA”: O CORPO COMO TERRITÓRIO DO PRAZER NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DA DÉCADA DE 1970..... 238

Adalberto Paranhos

2.2 TEIAS DE MULHERES, MÚSICA E ARTIVISMOS: PROCESSOS DE EMPODERAMENTO EM LOOP A PARTIR DE NARRATIVAS E IMAGENS DO ‘GIRLS ROCK’ CAMP PORTO ALEGRE 2019..... 252

Isabel Nogueira

2.3 O PAPEL DA MULHER NO CENÁRIO MUSICAL GOIANO: O ENFOQUE DE UMA TRAJETÓRIA DA CIDADE DE GOIÁS À CIDADE DE GOIÂNIA RUMO À CRIAÇÃO DE UMA ESCOLA DE MÚSICA REFERÊNCIA 288

Magda de Miranda Clímaco

3

MÚSICOS E SEUS INSTRUMENTOS MUSICAIS.....313

3.1 PROJETO SANFONA: TERMINOLOGIA PORTUGUESA DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS E DA SUA TAXONOMIA 314

David Cranmer

3.2 CIRCULAÇÕES GLOBAIS E QUESTÕES TERMINOLÓGICAS NOS INSTRUMENTOS DE SOPRO NO SÉCULO XIX 325

Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves

3.3 MEMÓRIAS DE UMA BANDA CENTENÁRIA: RESGATE DAS MEMÓRIAS E PRÁTICAS DA CORPORAÇÃO MUSICAL 13 DE MAIO 361

Marcos Botelho

3.4 JAPYASSÚ E A BANDA FEMININA DE RIO LARGO, ALAGOAS: CAMINHOS DA PESQUISA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA NA UFAL	395
--	------------

Marcos dos Santos Moreira

Willbert Yvan Barbosa Fialho

4

MUSICOLOGIA E PRÁTICAS INTERPRETATIVAS.....	407
--	------------

4.1 NACIONALISMO EM CANÇÕES DA BELLE ÉPOQUE BRASILEIRA: UM ESTUDO DE CASO	408
--	------------

Alberto José Vieira Pacheco

4.2 QUATRE PIÈCES BRÈVES POUR LA GUITARE (1933): UMA SÍNTESE DA PLURALIDADE ESTILÍSTICA DE FRANK MARTIN (1890-1974).....	425
---	------------

Eduardo Meirinhos

Helvis Costa

4.3 A PESQUISA MUSICOLÓGICA POR DETRÁS DA PERFORMANCE: PIANO A QUATRO MÃOS NO CENÁRIO DO RIO DE JANEIRO ENTRE 1808 E 1889	473
--	------------

Gyovana de Castro Carneiro

5

MUSICOLOGIA E CENA.....	514
--------------------------------	------------

5.1 A TRILHA SONORA DA NOSSA VIDA: ALGUNS PRINCÍPIOS SOBRE MÚSICA, MEMÓRIA, E MOVIMENTO CÊNICO	515
---	------------

Eduardo Lopes

**5.2 PARLAMI D'AMORE MARIÙ.... APONTAMENTOS SOBRE A
SIGNIFICAÇÃO MUSICAL NA TRILHA AUDIOVISUAL 531**

Heloísa de A. Duarte Valente

**5.3 GRUPO DE TEATRO GALPÃO: ENGAJAMENTO, IMAGENS E
SONS NA CENA BRASILEIRA..... 563**

Katia Paranhos

**5.4 ASPECTOS IDEOLÓGICOS E ESTRUTURAIS EM AS
VARIEDADES DE PROTEU DE ANTONIO JOSÉ DA SILVA (1705-
1739) E ANTONIO TEIXEIRA (1707-1774) 580**

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

**5.5 APROPRIAÇÕES DA ÓPERA NA MÚSICA BRASILEIRA DO
SÉCULO XIX 599**

Robervaldo Linhares Rosa

6

MÚSICA E IMAGENS 620

**6.1 ESTUDOS DE IMAGEM E MÚSICA: APONTAMENTOS PARA
UM EXERCÍCIO INTERPRETATIVO 621**

Heloisa Selma Fernandes Capel

**6.2 SONS E IMAGENS DE CANTORES DE ÓPERA EM TRÂNSITO
NA AMAZÔNIA OITOCENTISTA 637**

Luciane Viana Barros Páscoa

7

EDUCAÇÃO MUSICAL E HISTÓRIA..... 661

**7.1 PESQUISA EM MÚSICA NA UFG: PECULIARIDADES DE
ESTUDOS MUSICOLÓGICOS..... 662**

Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães

7.2 PROJETO “MÚSICA NO CÂMPUS” COMO FORMAÇÃO MUSICAL: DIÁLOGOS ENTRE A EDUCAÇÃO MUSICAL E A MUSICOLOGIA.....	689
<i>Flavia Maria Cruvinel</i>	
7.3 BATALHAS DO RAP: PERFORMANCES E DISPUTAS ARTÍSTICAS NUM SIMPÓSIO DE MUSICOLOGIA	729
<i>Maria Cristina Fleury</i>	
<i>Thiago Cazarim</i>	
7.4 MEMÓRIA E REGIÃO	767
<i>Noé Freire Sandes</i>	
8	
MÚSICA COMPUTACIONAL E COGNIÇÃO	778
8.1 APONTAMENTOS SOBRE MÚSICA COMPUTACIONAL....	779
<i>Anselmo Guerra</i>	
8.2 MUSICOLOGIA E NEUROCIÊNCIA.....	801
<i>Edson Zampronha</i>	
<i>Othaniel Alcântara-Junior</i>	
<i>Tereza Raquel Alcântara-Silva</i>	
SOBRE OS AUTORES.....	821
ÍNDICE REMISSIVO	844

INTRODUÇÃO

O termo musicologia (*Musikwissenschaft*) surge no século XIX, na Alemanha, para designar o estudo da música que abrange a história, a taxonomia, a estética, a acústica, a estrutura (harmonia e o contraponto), a pedagogia do piano, dentre outras vertentes. Destarte, pode-se dizer que o fazer musicológico teve em sua gênese o diálogo com a diversidade inerente ao estudo da música.

Não obstante, na esteira da razão cartesiana e da progressiva compartimentação do conhecimento daí decorrente, principiou-se a categorização do saber musicológico em disciplinas. A partir dos oitocentos, com Hugo Riemann e Guido Adler, a Musicologia passa a abarcar quatro tipos de abordagens, a *musicologia histórica* e a *musicologia sistemática*, a *etnomusicologia* e a *teoria musical*. A primeira volta-se para a história das obras musicais, análises e relação com seus respectivos criadores, enquanto a segunda se interessa pelo arcabouço de leis fundadoras indissociavelmente ligadas à criação, à expressão e à apreciação. A *etnomusicologia*, por sua vez, diz respeito à compreensão da música como fenômeno antropológico, na qual merecem destaque as práticas musicais ágrafas, as quais, na maioria das vezes, estão à disposição do pesquisador graças ao recurso tecnológico das gravações sonoras. Por fim, a *teoria musical* que se interessa pelo conhecimento relacionado aos métodos e às práticas, pautados pela visão empírica de seus praticantes.

Trata-se de discursos científicos que se opõem, como diz Mário Vieira de Carvalho: “um sobre a música como fato social ou sociocultural (para as culturas extra europeias ou de tradição oral), outro sobre a música enquanto fato ‘puramente’ artístico (para a cultura europeia)”. Segmentação artificial que expressa o “caráter ideológico do princípio da autonomia (...) paradoxalmente acentuado pelo surto da etnomusicologia (inicialmente, *Vergleichende Musikwissenschaft*) desde fins do século XIX”. Carvalho prossegue apontando que se a posição dos etnomusicólogos “condu-

ziu à relativização drástica dos valores musicais europeus”, o discurso dos musicólogos parece ter contribuído em larga medida para consolidar a ideologia da supremacia da civilização europeia e, com ela, da música europeia”.¹

Em razão da compressão tempo-espaço,² cada vez mais contumaz desde que a Musicologia surge enquanto área de estudo e pesquisa, na segunda década do século XX, as possibilidades de diálogos se multiplicam exponencialmente. Urge, por isso mesmo, que objetos e abordagens musicológicas sejam pensadas à luz da ideia de diversidade,

[...] que, se e quando necessário, abarque novos objetos e metodologias, o significa incluir e não excluir o que já estabelecido pela tradição musicológica, ampliar este pensamento para o âmbito do que se conhece como música erudita (ou qualquer outro termo que nomeie esse campo de produção).³

Não foi outro o intento dos Simpósios de Musicologia da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG), desde sua primeira edição, em 2011: pensar Musicologia e Diversidade como faces de uma mesma moeda. As cinco primeiras edições (2011-2015) tiveram parceria com a pesquisadora Vanda Lima Bellard Freire e os Encontros de Musicologia Histórica do Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A partir de 2016 até a presente data (2020), a Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás empunha a bandeira da Musicologia a partir do Planalto Central, juntamente com o CARAVELAS - Núcleo de Estudos da

¹ CARVALHO, Mário Vieira de. Sociologia da música, elementos para uma retrospectiva e para uma definição das suas tarefas actuais. *Revista Portuguesa de Musicologia*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991, p. 40.

² HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

³ SOUZA, A. G. S. Repensando as representações de brasilidade em Villa-Lobos: o caso do Choros Nº. 10. In: PÁSCOA, Marcio Leonel Farias Reis. *Diálogo musical*. Manaus (AM): Editora UEA, 2019, p.127.

História da Música Luso-Brasileira, ligado ao Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (CESEM/FCSH/UNL).

A programação dos Simpósios de Musicologia sempre primou por incentivar a pluralidade de objetos, ainda não bem acomodados à práxis de congressos científicos nessa área, pelo menos em termos nacionais. Contou, para tanto, com a colaboração inestimável de renomados musicólogos, pesquisadores, artistas, professores, alunos, sobretudo de cursos de pós-graduação. Tais colaboradores evidenciaram resultados de pesquisas relevantes, mediante palestras, mesas redondas, comunicações, recitais, recitais-palestras, dentre outras, muitas delas, a propósito, inéditas para o campo musicológico.

Este livro tem uma feição dúplice. Se, por um lado, é resultado de encontros, cruzamentos, entrecruzamentos, confluências, atritos, diálogos intersolidários, processos que estão em sintonia com a feliz imagem “apascentar carneiros em outros vales”, como tão bem ensinada pela historiadora Thereza Negrão da Universidade de Brasília, a partir de Clifford Geertz,⁴ representação aqui entendida como o próprio cerne da diversidade, é, por outro lado a celebração de tais encontros, tanto de pesquisadores, como de seus objetos e de suas propostas de pesquisas.

O livro tem como espinha dorsal oito eixos temáticos, perfazendo 29 capítulos que traçam um macro painel da visão de musicólogos na atualidade, tanto do Brasil como de Portugal, acerca da questão da diversidade na musicologia, a saber: 1) *Música, músicos e seus acervos*; 2) *As mulheres e suas práticas musicais empoderadoras*; 3) *Músicos e seus instrumentos musicais*; 4) *Musicologia e práticas interpretativas*; 5) *Musicologia e cena*; 6) *Música*

⁴ GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

e imagens; 7) *Educação musical e história*; 8) *Música computacional e cognição*.

A primeira vértebra deste livro, para continuarmos com a imagem da espinha dorsal, **Música, músicos e seus acervos**; está ambientada no solo da musicologia histórica, e tem como vetores a história das composições musicais, análises de partituras, em cotejo com as sagas biográficas de seus compositores, o que inclui as respectivas conjunturas sócio-históricas e culturais, além, é claro, da indispensável questão dos acervos.

Seis capítulos constituem essa primeira parte, com o texto de abertura de Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG): “O Processo de Romanização nas últimas décadas do século XIX na Cidade de Goiás: a Antífona *Domine, tu mihi lavas pedes* atribuída a José do Patrocínio Marques Tocantins”. “O espólio do pianista e compositor Lucien Lambert como fonte primária para o estudo do patrimônio musical luso-brasileiro”, de Ana Maria Liberal (ESMAE/CESEM – P. PORTO), refere-se ao segundo capítulo. Com autoria de André Guerra Cotta (UFF), temos o terceiro capítulo: “Repertório violonístico na tradição luso-brasileira e pesquisa musicológica diante da crise política e econômica”. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO) é responsável pelo quarto capítulo com a abordagem “Análises comparadas da antífona *Salve Regina* de Lobo de Mesquita” e o penúltimo desse eixo, de Fernando Lacerda Simões Duarte (UFP), apresenta o texto “Músicas, ritos, memórias e silêncios: desafios para uma historiografia da música religiosa”. Por fim, o sexto capítulo, de Paulo Castagna (UNESP), tem como título “O Arquivo João Antônio Romão: testemunho de três fases da música sacra católica no Vale do Paraíba Paulista”.

No decorrer de sua trajetória, o pensamento ocidental, em especial a historiografia, perpetuou silenciamentos forçados, destarte violentos, a um número expressivo de personagens. Dentre eles, as mulheres, foram, sem dúvidas,

as que mais sofreram como esse mutismo imposto pela cultura dominante. Assim, a segunda parte desse livro, busca dar visibilidade para **as mulheres e suas práticas musicais empoderadoras**. Formada por três capítulos, apresenta como primeiro texto “Mulheres ‘fora da linha’: o corpo como território do prazer na música popular brasileira da década de 1970”, de Adalberto Paranhos (UFU), seguido de “Teias de mulheres, música e ativismos: processos de empoderamento em loop a partir de narrativas e imagens do *Girls Rock Camp Porto Alegre 2019*”, de Isabel Nogueira (UFRGS). Finalizando esse bloco temático, Magda Clímaco de Miranda (UFG) tem a autoria de “O papel da mulher no cenário musical goiano: o enfoque de uma trajetória da cidade de Goiás à cidade de Goiânia rumo à criação de uma Escola de Música referência”.

O fazer musical, desde o momento em que o homem careceu desse tipo de comunicação social, esteve relacionado ao domínio, tanto técnico quanto afetivo, do instrumento musical, não importando o grau de contato estabelecido entre instrumento e músico. Essa questão será norteadora de configurações e reconfigurações de perfis idiomáticos particulares, com as facilidades e desafios que os instrumentos apresentam. Mesmo o leigo pode imaginar que as demandas enfrentadas por um cantor em sua lida cotidiana, único músico que tem o instrumento no próprio corpo, são bem diferentes daquelas reservadas, por exemplo, a um organista que desempenha seu ofício em uma catedral. Uma ampla gama de temas surge a partir dessa questão, ao abarcar aspectos plurais que envolvem, por exemplo, a terminologia dos instrumentos e a memória de corporações musicais. Nada mais oportuno, por conseguinte, que a terceira vértebra desse livro seja dedicada aos **Músicos e seus instrumentos musicais**.

David Cranmer (CESEM/FCSH/UNL), com o seu “Projeto Sanfona: terminologia portuguesa dos instrumentos musicais e da sua taxonomia”, abre este conjunto de capítulos. Segue “Circulações globais e questões terminológicas

nos instrumentos de sopro no século XIX”, de Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves (UECE). Marcos Botelho (UFG) apresenta “Memórias de uma banda centenária: resgate das memórias e práticas da Corporação Musical 13 de Maio” e Marcos dos Santos Moreira (UFAL) e Willbert Yvan Barbosa Fialho (UFAL) fecham esse quarto eixo temático com “Japyassú e a Banda Feminina de Rio Largo-Alagoas: caminhos da pesquisa de iniciação científica na UFAL”.

Musicologia e práticas interpretativas, estruturada em três capítulos, compõe a quarta parte desse livro e detém o foco de observação no papel crucial daquele que pratica a música de forma mais direta, o intérprete musical. Alberto José Vieira Pacheco (UFRJ) apresenta “Nacionalismo em canções da *Belle Époque* brasileira: um estudo de caso”, seguido por “*Quatre pièces brèves pour la guitare* (1933): uma síntese da pluralidade estilística de Frank Martin (1890-1974)”, de Eduardo Meirinhos (UFG) e Helvis Costa (UFG). Encerra essa quarta parte o texto “A pesquisa musicológica por detrás da performance: piano a quatro mãos no cenário do Rio de Janeiro entre 1808 e 1889”, de Gyovana de Castro Carneiro (UFG).

A partir do advento da ópera, em finais do século XVI, a relação entre música e cena e, conseqüentemente, a reflexão que tal relação enseja, tornam-se, no decorrer dos tempos, cada vez mais inadiáveis. Como não levar em consideração o papel da música em produções cinematográficas, montagens teatrais e operísticas? E mais, como não pensar acerca da expressiva cadeia simbólica de elementos, tanto sociais quanto culturais, que estão diretamente associados a essas manifestações artísticas? Desse modo, nada mais almejado que a presença de cinco capítulos particularmente voltados para a reflexão sobre **Musicologia e cena**, que integram a quinta parte. Dentro desse escopo, Eduardo Lopes (UE) apresenta “A trilha Sonora da Nossa Vida: alguns princípios sobre música, memória, e movimento cênico”, seguido por “*Parlami d’amore Mariù....* Apontamentos sobre a significa-

ção musical na trilha audiovisual”, de Heloísa de A. Duarte Valente (UNIP). Kátia Rodrigues Paranhos (UFU) aborda o “Grupo de Teatro Galpão: engajamento, imagens e sons na cena brasileira”. Na sequência, em “Aspectos ideológicos e estruturais em *As Variedades de Proteu* de Antonio José da Silva (1705-1739) e Antonio Teixeira (1707-1774)”, Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA) expõe o penúltimo capítulo dessa seção. Finaliza a reflexão proposta, “Apropriações da ópera na música brasileira do século XIX”, de Robervaldo Linhares Rosa (UFG).

Tendo em mente que a fruição musical não está associada exclusivamente ao fenômeno sonoro, haja vista que uma miríade de elementos inter-relacionais e interagentes estão a ela associados graças à diversidade de abordagens, a relação entre **Música e imagens**, sexta vértebra desse livro, apresenta dois capítulos: “Estudos de imagem e música: apontamentos para um exercício interpretativo”, de Heloísa Selma Fernandes Capel (UFG) e “**Sons e imagens de cantores de ópera em trânsito na Amazônia oitocentista**”, de Luciane Viana Barros Páscoa (UEA).

Aspecto fundamental da atividade musical é a questão da transmissão de seu conhecimento, quer por meio de professores, ligados ou não a instituições, projetos culturais, quer por meio de performances, cuja função educativa torna-se cada vez mais objeto do olhar atento de pesquisadores. Refletir sobre **Educação musical e história** é o que propõe a sétima parte desse livro. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães (UFG) abre as reflexões com “Pesquisa em música na UFG: peculiaridades de estudos musicológicos”. De Flavia Maria Cruvinel (UFG) temos “Projeto Música no Campus como formação musical: diálogos entre a Educação Musical e a Musicologia” e Maria Cristina Fleury (LABMUS) e Thiago Cazarim (IFG) expõem “Batalhas do rap: performances e disputas artísticas num simpósio de musicologia”. Finaliza essa parte o capítulo “Memória e região”, do historiador Noé Freire Sandes (UFG).

Música computacional e cognição, oitava e última vértebra desse livro, traz ao primeiro plano de reflexão aspectos ainda não tão explorados pelo campo da musicologia, muito embora cada vez mais necessários, principalmente no que tange aos estudos ligados à contemporaneidade. Anselmo Guerra (UFG) propõe “Apontamentos sobre Música Computacional” e Edson Zampronha (UO), Othaniel Alcântara Junior (UFG) e Tereza Raquel Alcântara-Silva (UFG) apresentam “Musicologia e Neurociência”.

Diante do *corpus* ora apresentado, nós, organizadores, temos a firme convicção de que o conjunto de capítulos que integram esse livro, agora disponível a você leitor, trata-se de um trabalho relevante não apenas ao musicólogo interessado, mas também a músicos, artistas visuais, atores, educadores, historiadores, sociólogos... Discriminar toda a relação de possíveis leitores seria uma tarefa hercúlea, quiçá impossível de ser realizada.

O célebre musicólogo Joseph Kerman (1983, p. ix),⁵ na seção de agradecimentos de seu livro *Musicologia*, antes, portanto, das grandes transformações que viriam a relativizar ainda mais a relação tempo-espaco, como o advento da internet, já afirmava que “o pensar a música parece estar passando agora, precisamente, por uma mudança bastante rápida”. Ora, não é difícil concluirmos que de lá para cá a velocidade no que tange às mudanças aumentou consideravelmente. Por isso mesmo, e sem mais demora, desejamos a você leitor uma experiência enriquecedora na companhia de *Musicologia e Diversidade*. Oxalá tenhamos êxito nessa jornada!

Orquestra afinada, batuta levantada, sentidos a postos: rumo à leitura!

Ana Guiomar Rêgo Souza

Robervaldo Linhares Rosa

David Cranmer

⁵ KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

1

**MÚSICA, MÚSICOS
E SEUS ACERVOS**

1.1 O PROCESSO DE ROMANIZAÇÃO NAS ÚLTIMAS DÉCADAS DO SÉCULO XIX NA CIDADE DE GOIÁS: ANTÍFONA *DOMINE, TU MIHI LAVAS PEDES* ATRIBUÍDA À JOSÉ DO PATROCÍNIO MARQUES TOCANTINS.

Ana Guiomar Rêgo Souza ⁶

No Brasil, o gosto pela ópera acentuou-se com a vinda de Marcos Portugal para a corte joanina. Compositor reconhecido na Europa por suas óperas, Marcos Portugal foi pródigo em conferir características da escola italiana oitocentista à sua música sacra. Cabe lembrar que representações cênico-musicais eram comuns no Brasil, como parte integrante de toda sorte de festividade, mas, no século XIX, transforma-se em “moda” tanto no que se refere ao teatro-musical, quanto pela presença de “árias”, “duos” e “aberturas” em récitas de natureza variada. Vestígios dessa “ópera-mania” aparecem na cidade de Goiás em jornais que descrevem recitais, saraus, óperas, que ali se fizeram na segunda metade do século XIX. Dentre estas, destaco um trecho do periódico *A Tribuna Livre*, de 23 de outubro de 1880, onde o redator dá a entender que a performance de trechos de óperas era tida como sintoma de desenvolvimento. Outra edição do mesmo jornal (1880) relata que F. Faria Albernaz Filho trouxe do Rio de Janeiro para a antiga *Vila Boa de Goyaz*.⁷ vários trechos das óperas “*Maria Tudor*” de Carlos Gomes e a íntegra de *Il Re Lahore* de Massenet. Os moços goianos estudantes na Corte participavam dos ardorosos “fãs clubes” das divas da ópera carioca, como Maria Durante e Volpini. Junto às cartas aos familiares, enviavam partituras e fotos autografadas pelas prima-donas (RODRIGUES, 1982, p. 67). Assim como em várias cidades, em Goiás a ópera penetrou o passionário. Aos nossos dias chegaram duas músicas que aí se encaixam: o Canto da

⁶ Universidade Federal de Goiás (UFG).

⁷ Denominação da Cidade de Goiás - GO ao longo dos séculos XVIII e XIX.

Verônica - *O Vos Omnes* (anônimo, sem data) e o Solo das Dores (José Iria Xavier Serradourada, 1863).

No Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século XIX, a ópera invade a Igreja com tamanha intensidade que passa a suscitar críticas nos jornais cariocas:

Domingo passado houve festa e *Te Deum* na Igreja de São Francisco de Paula [...] um cego que, atraído pela música, entrou em a nave do templo e ninguém lhe disse que ele havia penetrado na casa de Deus, julgar-se-ia certamente na platéia do Lírico Provisório. Não eram só as gargantas do nosso caro teatro que se ouvia gorgojearem, eram também as músicas de escolhidas óperas italianas que se executavam [...]. Os diletantes, reconhecendo as suas divas, fizeram de conta que estavam no teatro e deixaram ouvir seus bravos animadores (FREIRE, 2013, p. 33)

Críticas que se avolumam e acabam por desaguar em campanhas em prol da reforma da música religiosa, chegando ao auge em finais do século XIX e início do século XX, e encontram respaldo na figura do compositor Alberto Nepomuceno, que propõe a criação de uma associação que impusesse obediência à regulamentação da música publicada pela Sagrada Congregação dos Ritos. Seus artigos em jornais denunciam acidamente tais práticas. Dentre suas críticas destaco: “É preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos oficiantes a symphonia do “Guarani” ou “Cheval de Bronze” etc.... etc....” (FREIRE, 2013, p. 33). Esse movimento em termos musicais ecoa as propostas reformistas do catolicismo, ditas ultramontanas ou romanizante, cujo objetivo era implementar uma teologia pastoral, moralizar os espaços religiosos e o clero, fortalecer a devoção ao papa e a hierarquia da Igreja em detrimento da influência das irmandades e confrarias, implementar uma reforma clerical efetivada por ordens

religiosas estrangeiras visando o zelo pelos seminários e o aumento de integrantes do clero. Conforme Leila Santos,

Havia ainda a preocupação com o domínio administrativo, financeiro e moral das festas do catolicismo popular, repletas de diversões mundanas, a fim de lhes transformar para que enfatizassem os aspectos sacramentais católicos, além de substituir a figura de leigos, central nas festas religiosas até então, pela dos padres, que deveriam liderar tais eventos junto aos fiéis (SANTOS, 2009, s/ p.).

Durante o reinado de D. Pedro II, a Igreja viveu um tempo de fermentação de ideias relativas à sua missão específica e sua busca por autonomia frente ao poder temporal. Ideias que não eram novas, mas decorrentes da posição ambígua ocupada pela Igreja no Brasil desde a independência política em 1822. O Império nascente reconhecia que o catolicismo se constituía em uma espécie de consenso religioso e social, importante para a manutenção da unidade nacional, sendo, por conseguinte, assumido como “religião do Estado”. A partir do Segundo Reinado, o governo adotou a perspectiva regalista da subserviência da Igreja ao Estado. Em outras palavras, o governo cabia reconhecia que o poder religioso cabia ao clero, mas o poder eclesiástico era prerrogativa do Imperador. Muito embora não desconhecendo as vantagens do regalismo, o clero brasileiro se voltou cada vez mais para a Sé Romana. Afinal, uma Igreja que se via como “Mãe e Mestra da Verdade” não podia mais se ver como “um de departamento do Estado”. Essa situação conduziu ao processo de reforma da Igreja Católica no Brasil, conhecida como Romanização e que culminou na República com a separação entre o Estado e a Igreja. (SOUZA, 2017, p. 163).

Em Goiás, o movimento reformista da Igreja católica é iniciado na década de 1860 por D. Domingos Quirino de Souza (1860-1863), que organizou a diocese da Província

de Goiás. Em 1865, assume D. Joaquim Gonçalves de Azevedo (1865-1876) que fundou um seminário de formação sacerdotal, introduziu as visitas pastorais recomendadas pelo Vaticano, e implementou cartas pastorais visando comunicar suas orientações à diocese de Goiás e Triângulo Mineiro. Após a saída de D. Domingos, a diocese esteve em vacância até 1881, quando então assumiu Dom Claudio José Gonçalves Ponce de Leão da Congregação dos Lazaristas (1881-1890). Dom Claudio reabriu o Seminário Santa Cruz, ordenou vários sacerdotes, fundou conventos dominicanos, dentre outras medidas. (SILVA, 2000, p. 73).

O auge do processo de romanização em terras goianas se deu com Dom Eduardo Duarte Silva (1891-1907), cuja formação ultramontana e tridentina chocou-se com lutas políticas regionais lideradas pelos Bulhões Jardim, família dominante na cena política goiana no mais longo período oligárquico de Goiás, de 1878 a 1912, cujos integrantes masculinos, na sua grande maioria, eram maçons egressos da Faculdade de Direito de São Paulo (Largo do São Francisco). Foram responsáveis pela condução de quase todos os movimentos de modernização que ocorreram em Goiás, além das campanhas abolicionista e republicana. Ferrenhos adversários do clero goiano e sua filosofia ultramontana, defendiam a reforma do ensino nos moldes positivistas, o fim do ensino religioso, o casamento civil, a secularização dos cemitérios e a separação entre a Igreja e o Estado. Combateram com intensidade, na imprensa, o que chamavam, conforme Bretas (1976, p. 190), de "jesuitismo dos dominicanos e abuso da intromissão dos dominicanos nas escolas para ensinarem o Catecismo".

É nesse cenário que José do Patrocínio Marques Tocantins se integrou, exerceu suas múltiplas atividades e teria composto a Antífona *Domine, Tu mihi lava pedes* ou o "Canto do Lava Pés", como popularmente conhecido da cidade de Goiás.

DILEMAS ENTRE O ALTAR E O CORO

A emergência de uma música de viés evangelizador teve como modelo o hinário europeu trazido para o Brasil por missionários, principalmente dominicanos e dominicanas. Na Cidade de Goiás, Frei Germano Llech, em sua “História da Ordem Dominicana em Goiás”, exalta esse novo estilo de música sacra e lamenta que a participação da assembleia na liturgia tenha se encerrado com a criação do Coro do Rosário - um coral de moças dirigido por Dona Lili Marques -, e com a influência do Coro da Boa Morte (Igreja que à época funcionava como Matriz). Nas suas palavras:

Não é fácil, devemos confessá-lo, descrever a beleza de nossas cerimônias, nossos cantos, nessa época (1887). Aliás, cantavam-se habitualmente peças que todos sabiam, escolhidas pela cantora no livro do Coro, de modo que os cânticos estivessem ao alcance de todos. O novo coro (do Rosário) se esforçou por cantar belas missas eruditas. Houve sem dúvida uma certa rivalidade com o coro da Boa Morte, de sorte que o que este executava, fazia-o também o outro. Disso resultou o silêncio completo dos fiéis, que não mais tinham condições de acompanhar os cantos corais. (LLECH, p. 16 *apud* SOUZA, 2014, p. 126)

Em trecho de uma carta enviada por Dona Darcília Amorim a Dona Belkiss Spenzièri Carneiro de Mendonça, datada de 4 de junho de 1979, Dona Darcília fala do repertório do Coro da Boa Morte apontando o viés erudito e a “disputa” com repertório evangelizador:

Passo a referir-me, também ao Coro da Boa Morte, Catedral provisória que tinha a direção de Adelaide Sócrates, nossa tia, profunda conhecedora da música e dotada de uma voz admirável, que emocionava a gente. Esse coro possuía vozes que executavam músicas de gosto, escolhidas, sendo muitas delas de

difícil aprendizagem. Eram, também, cantadas missas de Perosi, Caetano Foseki e outros. Cantava o coro belíssimas músicas de estilo apropriado na Semana Santa. Essas músicas foram oferecidas à Tia Adelaide por monsenhor Pedro Ribeiro (que passou às mãos dela). Ele deixou de funcionar com o surgir do novo estilo.⁸

A relação liturgia e música é assunto polêmico desde os primórdios do cristianismo: “Onde quer que se conceda à arte uma determinada tarefa, precisamente delineada, surge a tensão, de um lado, entre a tarefa e, de outro, o modo de interpretá-la” (KOCH, 1989, p. 16). Tensão presente nos muitos documentos emanados da Igreja e, sem dúvida, acirrada pela penetração da estética operística na música sacra. Dilema entre o “altar” e o “coro”, conforme Gerard Kock, não resolvido com a “Encíclica” de Bento XIV (1675-1758), nem com o “Motu Próprio” de Pio X (1835- 1914) ou mesmo com o “Concílio Vaticano II” (1962). Em outras palavras, o problema é encontrar pontos de equilíbrio entre as exigências da liturgia - o “altar” - e, de outro lado, as ambições elitistas simbolizadas pela palavra “coro”.

Por volta das duas últimas décadas do século XIX, foi introduzida na Semana Santa da Cidade de Goiás quatro obras, pelo menos, que representam a tendência evangelizadora advinda do ideal romanizador, compostas ou adaptadas por dominicanos, cujo objetivo era “purificar” a música sacra da “contaminação” da ópera, buscando lhe conferir maior singeleza e facilitar a participação da assembleia no culto, o que, paradoxalmente, no futuro, vai promover a abertura à música popular antes tão combatida pela Igreja. Trata-se de um tipo de canto religioso inspirado no hinário europeu trazido para o Brasil por missionários estrangeiros: uma “Via Sacra” e um *Pange*

⁸ Carta por mim visualizada e copiada a parte mencionada, em entrevista realizada com Dona Belkiss Spenzièri Carneiro de Mendonça, no ano de 2004, em sua residência. Encontrava-se no Acervo particular de Belkiss Spenzièri Carneiro de Mendonça.

Lingua atribuído a Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva, as “Sete Palavras” e o “Canto do Perdão”, este último musicado por Frei Ângelo Dargainatz, cuja letra foi retirada da “Coleção Preciosa de Poesias Sacras” - edição de 1872 -, do Colégio Episcopal São Pedro de Alcântara no Rio de Janeiro (SOUZA, 2007, 335-337).

Tais músicas, e outras de estilo diverso, se encontram em um Livro Cerimonial, conhecido como o *Livrão da Boa Morte* (ou *Livrão de Dona Darcília*) doado à Dona Adelaide Sócrates, como dito, por Monsenhor Pedro Ribeiro à Silva e, posteriormente, passado às mãos de Dona Darcília Amorim, sobrinha de Adelaide Sócrates, e mais recentemente aos cuidados do médico e compositor Fernando Passos Cupertino de Barros.

Conforme Clovis Carvalho Britto e Rafael Lino Rosa (2017, p. 123-134) Adelaide Sócrates - herdeira das tradições religiosas e artísticas da Cidade de Goiás e formadora de “guardiãs da memória” -, ali nasceu em 24 de outubro de 1882. Pertencia a uma família extremamente católica e foi formada dentro de um ambiente caracterizado pelo viés romanizador. Com base em informações colhidas nos jornais *O Goyaz* (21 de abril de 1890) e *O Lidador* (26 de agosto de 1909, p. 2), Brito e Rosa acrescentam que Dona Adelaide

Integrou o Coro da Boa Morte juntamente com Mariquinha e Idalina Costa, Mariquinha e Chiquinha Maribondo, Augusta Sócrates, Inocência Ayres, Alice Artiaga, Mariquinha Amorim, Fanny e Luíza Camargo, sendo sua irmã Leonor Sócrates a responsável pelo acompanhamento no harmônio. No início do século XX, além de uma série de funções a regência do Coro. Solteira, dedicou sua vida à Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. Além de cantar, reger o coro e dar aulas de música, ela administrou a Catedral provisória até sua morte. Nesse período, somaram-se ao coro, Maria “Firica” Brandão, Anita de Bastos, Violeta de Bastos, Catarina Viggiano, Carlota e Maria das Dores Jubé: “Terminando o *Te Deum* que

foi cantado no *harmonium* pelo Coro da Boa Morte, o mesmo que funcionou da Cathedral sob a direção da virtuosa senhorita Adelaide Sócrates (BRITTO; ROSA, 2017, p. 130).

O "Livrão" é constituído por uma coletânea de partituras para harmônio, no formato 34,5x 26,5 cm, encadernada pela Casa de Correção do Rio de Janeiro, conforme carimbo na contracapa. É datado de 1919, muito embora, conforme Barros e Rosa, "em mais de um lugar encontra-se a indicação *Goyaz, 1894* ou *Goyaz, 1896*" (BARROS; ROSA, 2011, p. 215). Ainda há

[...] as correspondentes partes vocais encadernadas separadamente, na forma de um volume para cada naipe (SCTB) e para cada dia específico (*Quarta-feira de Cinzas, Domingo de Ramos, Quarta-feira de Trevas, Quinta-feira Santa, Sexta-feira da Paixão, Sabbado Sancto e Domingo de Paschoa*), essa sequência musical litúrgica inclui partes em cantochão, em geral entoadas pelo celebrante ou por acólitos, dialogadas com peças polifônicas de autores diversos, como Palestrina (1525-1594), Henry Dumont [Du Mont] (1610-1684), Luigi Sabbatini (1732-1809), Giulio Bas (1874-1929), Giovanni Tebaldini (1864-1952), Oreste Ravanello (1871-1938), Lorenzo Perosi (1872-1956), Giovanni Concina ([18??-19??]) e Carlo Carturan (1858-post 1927) (BARROS; ROSA, 2011, p. 215).

Figura 1 - Páginas internas do *Livrão da Boa Morte*; à esquerda, a assinatura de Monsenhor Pedro Ribeiro; à direita: "Goyaz, setembro de 1894/ Rio de Janeiro, março de 1919"



Fonte: Barros e Rosa (2011, p. 215)

Figura 2 - Capa do *Livrão da Boa Morte* com a indicação Semana Santa.



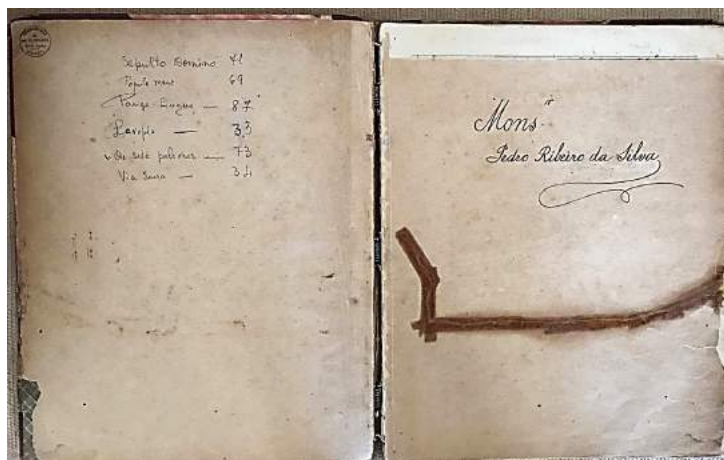
Fonte: foto concedida à autora por Fernando Cupertino de Barros que no momento tem a guarda do documento

Figura 3 - Capa do *Livrão da Boa Morte* com dedicatória de Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva a Dona Adelaide Sócrates



Fonte: foto concedida à autora por Fernando Cupertino de Barros que no momento tem a guarda do documento

Figura 4 - Páginas internas do *Livrão da Boa Morte*, com assinatura de Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva à direita; à esquerda há a indicação da paginação de seis cantos da Semana Santa



Fonte: foto concedida por Fernando Cupertino de Barros

JOSÉ DO PATROCÍNIO MARQUEZ TOCANTINS: trajetória de um profissional plurivalente.

José do Patrocínio Marques Tocantins nasceu em Goiás, no dia 12 de outubro de 1844, filho de pais negros e pobres, Francisco Marques Aranha e Anna do Espírito Santo Marques, o primeiro vindo a falecer dias após o nascimento de Tocantins, de diabetes, mesma doença que também o levaria a óbito, aos 45 anos, no ano de 1889. Foi criado por sua mãe, que não mediu esforços para proporcionar ao filho instrução. Aos nove anos de idade Marques Tocantins começou a trabalhar como ajudante de tipografia. Com 22 anos foi para Corte estudar Mineralogia, pelo que foi mantido por sua mãe por meio da venda de quitandas e do empadão goiano. Teve também o apoio do “Centro Goiano”, instituição criada por Henrique Silva (1865-1935) no Rio de Janeiro para auxiliar os estudos superiores de goianos sem recursos. O centro era, em parte, mantido por meio de eventos beneficentes realizados na cidade de Goiás para arrecadação de fundos para auxílio aos estudantes.

Tocantins faleceu na cidade de Goiás, no dia 7 de agosto de 1889, noticiado à página 1, da edição de número 232 do jornal *O Publicador Goyano*, publicado no dia 11 de agosto de 1989: “No dia 7 do corrente ano (1889), às 10 horas da noite, recebida a extrema unção ministrada pelo Sr. Exmo. Reverendo St. Bispo diocesano cessou de viver o redactor-chefe desta folha”.

Casou-se, em 1886, com Anna Francisca Xavier de Barros, com quem teve cinco filhos: Inácio, César, Mário, Deborah (pianista) e Aurora (cantora). Donana, como era chamada, foi revolucionária para seu tempo e considerada notável por seus dotes intelectuais e artísticos. Foi escritora, poetiza, compositora, poliglota, professora e após a morte de Tocantins - com quem também estudou harmônio, piano e canto -, assumiu a direção de *O Publicador Goyano*, ainda escrevendo para os jornais *A Tribuna Livre* e *Goyaz*.

A união de Anna com José do Patrocínio - ela branca, de família tradicional da antiga Villa Boa de Goyaz, ele, filho de escravos e preto -, quebrou paradigmas e preconceitos em uma sociedade patriarcal e coronelista. No contexto oitocentista da Cidade de Goiás, conforme Britto (1974, p. 172), formaram "um dos casais mais inusitados da província de Goiás pelo fato de ser uma das poucas uniões étnicas entre uma representante da elite" e, ao mesmo tempo, um dos casais mais ativos na vida social, política e cultural da cidade. Nos saraus organizados pelo casal, depois pela viúva Anna Tocantins, em sua casa da Praça do Rosário, reunia-se a elite intelectual e política de Vila Boa para as atividades da época.

Figuras 5 - José do Patrocínio Marques Tocantins (1844-1889) ao lado de um harmônio



Fonte: Rodrigues (1982, p. 56)

Figura 6 -Anna Francisca Xavier de Barros Marques Tocantins
(1857-1949)



Fonte: Rodrigues (1982, p. 57)

No Rio de Janeiro marques Tocantins formou-se em Mineralogia e em Música no Conservatório Imperial (atual Escola de Música da UFRJ). Estudioso e poliglota, possuía vasta biblioteca e teria escrito um livro sobre a *Navegação do Rio Araguaia* e um *Compêndio de Música* (dividido em 12 lições que incluíam o estudo de harmonia e contraponto). No campo da mineralogia, Tocantins destacou-se explorando as minas de ouro do “Barro Alto” e a de diamantes do “Rio Claro” e enviava constantemente amostras de minerais para o exterior.

Na área do jornalismo foi o redator chefe e editor dos jornais *A Tribuna Livre* e *O Publicador Goyano*, o primeiro de propriedade de Felix de Bulhões, adversário político declarado do governo imperial. Como redator e editor difundiu o ideal abolicionista na província, sendo estimado em Goiás e outras províncias como o “abolicionista goiano” (LARINDO, 2017). Escrevia artigos de teor revolucionário que incomodavam o governo, de tal maneira, que o governador, periodicamente, o afastava de seu cargo de professor vitalício do Liceu de Goyaz, até aposentá-lo compulsoriamente.

Marques Tocantins também desenvolveu atividades na área comercial. Foi representante na Cidade de Goiás de fabricantes de instrumentos e editoras francesas de partituras, a saber: *Alphonse Leduc* e *Éditions Henry Lemoine*.

Aos professores e Amadores

MÚSICAS

E SEUS INSTRUMENTOS

Orgãos, pianos e harmonias

Portáteis e pelos preços das

PRINCIPAIS FÁBRICAS DE PARIS

Sendo-me remetido dos principais estabelecimentos (sic) de Paris, catalogos completos e ilustrados de peças de musica de toda especie conhecida e seus acessórios, acompanhados de uma lista de abatimento sobre os preços dos ditos catalogos, regar-me de quaisquer encommendas relativamente a arte musical.

RELAÇÃO *dos fabricantes de instrumentos musicaes e Editores de musicas de Paris que enviarão catalogos. Messieurs:*

[...]

Gautrot aine, Durand & Cie. - premiados (sic) com diversas medalhas de exposições; instrumentos de cordas, sopros & &

[...]

Alphonse Leduc, editor de musicas.
Henry Limoine, editor de musicas.
[...] *Catalogos expostos nesta Typographia*
J. do P. Marques Tocantins
(A TRIBUNA LIVRE, 1881) (A TRIBUNA LIVRE,
a. 4, n. 5, p. 4, Goiás, 05 fev. 1881)

Figura 7 - Moças trabalhando na Tipografia do Jornal de Goyaz em 1886, com José do Patrocínio Marques Tocantins ao fundo orientando o trabalho



Fonte: Acervo da Biblioteca Frei Simão Dorvi

Chama a atenção a presença de moças afrodescendentes trabalhando na tipografia cujo proprietário era também afrodescendente. Este, como bem aponta Larindo (2017), apresenta-se na foto como um indivíduo distinto, elegantemente trajado. Infere-se que Marques Tocantins, muito embora filho de escravos, de certa maneira conseguiu desatar certos liames do preconceito em uma sociedade escravagista e patriarcal, e buscou aí inserir, surpreendentemente, mulheres negras.

Sua competência como jornalista é reconhecida pelo viajante luso-brasileiro Oscar Leal em sua “Viagem às Terras Goyanas”:

Pouco depois de minha estada em Goyaz, a imprensa goyana recebeu um golpe profundo com o passamento do estimado José do Patrocínio Márquez Tocantins. A elle muito deve o estado pelo seu gênio empreehendedor e actividade que desenvolvia. Com tal passamento abriu-se uma lacuna defficil de preencher. Assim é que n’essa occasião o tínhamos visto a testa de duas grandes emprezas, uma - jornalística, outra - minera-lógica. (LEAL, 1980, p. 62)

Enquanto músico, Tocantins foi distinguido com um verbete na “Enciclopédia e Dicionário Internacional W. M. Jackson”, Inc. Editores: “Jornalista, Tipógrafo e Músico desde os 9 anos, foi, em 1864, incumbido de fundar a primeira banda de música da Guarda Nacional”. Em 1870, juntamente com 20 companheiros (dentre os quais cita-se Antônio Martins de Araújo, Pedro Aranha Celestino Ferreira, Honorato Hindvirges, Joaquim, Luiz Marques dos Santos), fundou a Phil’armônica sendo seu regente e professor até a sua morte. “O Publicador Goyano de 11 de agosto de 1899 registra que Marques Tocantins deu grandes provas de sua paciência, pois todos os seus discípulos nunca haviam tido contato com a arte musical”. (RODRIGUES, 1982, p. 61).

José do Patrocínio também atuou como mestre de música na Igreja da Boa Morte, funcionando, então, como Matriz. Conforme Rodrigues (1982, p. 52), “cada igreja possuía um mestre que compunha e dirigia seu coro, havendo disputa e rivalidade entre elas, destacando-se os regentes José do Patrocínio Marques Tocantins e José Iria Serradourada (na Boa Morte), Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva (na Igreja do Rosário), Adelaide Sócrates (também na Boa Morte)”. Foi o primeiro professor da cadeira de música do Lyceu de Goyaz e também lecionou no Seminário de Santa

Cruz. No exercício do magistério junto ao Lyceu de Goyaz, entre suas atribuições, conforme a Resolução 452, de 30 de setembro de 1868 da Assembleia Legislativa da Província de Goyaz, estava a de “funcionar com seus alunos no coro das festas de ‘Corpus Christi’, missas festivas pela abertura das sessões legislativas provinciais e ‘Te Deum’ de 25 de março, 7 de setembro e 2 de dezembro” (A TRIBUNA LIVRE, 1881). É de se notar o significativo interesse e a dedicação das mulheres goianas aos estudos musicais, hoje interpretado por estudiosos de gênero, juntamente com o magistério, como estratégia de resistência e emancipação feminina.

AULA DE MÚSICA. - Esta obrigação, iniciada pelo professor avulso o Sr. Tocantins, sobre ser altamente liberal, por produzir quase os mesmos resultados de um systema mixto, é um acto de justiceira recompensa à aplicação do belo sexo da nossa capita, que é extremamente dedicado à instrução e especialmente ao ramo musical. [...] Cabe a glória do desenvolvimento d’esse gosto musical ao dito Tocantins, que levava frequentemente aos coros das igrejas, com a Orchestra Phil’harmonica, as suas primeiras discípulas, que hoje já são distintas amadoras (A TRIBUNA LIVRE, 1881, n. 51)

Entretanto, a relação de Marques Tocantins com o então Presidente da Província, Ernesto Augusto Pereira (17 de outubro de 1885 a 7 de janeiro de 1870) não foi nada pacífica. O mandatário fez uso de inúmeras estratégias para o exonerar do cargo de professor vitalício do Lyceu. Não conseguindo, com apoio da Assembleia, suprimiu a cadeira de música em 1878 e o realocou na Tesouraria da Fazenda Provincial e, em seguida, para a Tipografia Oficial. Tocantins se negou a assumir esses cargos e pediu exoneração da função de diretor redator do “Correio Oficial de Goyaz”. Por fim, em 1876, foi enviado para a região de Pedro Afonso para ministrar aulas primárias (MUSEU DAS BANDEIRAS, Livro de Notas n. 82, p. 19 *apud* LARINDO, 2017, p. 92).

Nomeado um novo presidente para Província, Luís Silvério Alves Cruz, a este não interessou restabelecer a cadeira de música para evitar desgastes com Coroa e para solucionar a longa contenda resolveu aposentar Marques Tocantins “ex-officio, com ordenado proporcional ao tempo de serviço prestado” (BRETAS, 1991, p. 296). Conforme Aparecida Larindo, em sua dissertação “José do Patrocínio Marques Tocantins (1844-1889): Trajetória de um Afrodescendente na Província de Goiás no Século XIX”:

Essa atitude revela o quanto José do Patrocínio, incomodava a administração política local e continuava sendo visto, pela administração política local e pelo Império, como uma ameaça. O fato de aposentá-lo evitava qualquer possibilidade de revisão do direito, de assumir as aulas e/ou continuar manifestando contra o governo, mesmo que de forma velada, ao resistir às ordens de seus superiores (LARINDO, 2017, p. 94)

José do Patrocínio Marques Tocantins ministrou aulas particulares de canto, piano e harmônio para famílias da elite vilaboense, as moças principalmente. Sua esposa, inclusive, Anna Xavier de Barros, foi sua aluna. Conforme registrado em jornais da época, Marques Tocantins tocava flauta, pistom, clarineta, piano, harmônio e possuía uma “bela voz de barítono”. Era também descrito como excelente regente. Em 1879, o jornal *A Tribuna Livre* elogia a apresentação do coro na procissão das Dores e a preparação vocal e regência de Marques Tocantins.

Motetes e Miserere Missa: - de Lysias Momigny e trechos do Stabat Mater, sobressaindo-se a execussao de d. Anna F. Xavier de Barros no Cuyus Animas. As cantoras eram Messias Amorim, Emerenciana Albernaz, Josepha de Amorim, Ilidia Curado, Victoriana de Castro, Mariquinhas Albernaz e Anna Gabriela - acompanhadas pela Phil'larmônica e mais Anna X. de Barros, M. de Nazareth X.

de Barros e Leonor Xavier de Barros. Estas ultimas senhoras são do número das mais adiantadas discípulas do Sr. Tocantins. (TRIBUNA LIVRE, 1879).

Dominava o canto gregoriano e os princípios de harmonia. De sua atividade como compositor chegou à atualidade apenas um *Domine! Tu me que me lavas pedes*, um *Salutaris Hostia* e o *Hino Abolicionista* (cuja letra é do poeta goiano Antônio Felix de Bulhões). Escreveu um *Compêndio de Música*, o qual, conforme noticiado em *A Tribuna Livre*, estava na sua terceira edição em 1882 (A TRIBUNA LIVRE, 1882, p. 4). Não obstante, segundo entrevista realizada por Célia Brito com sua filha Aurora Tocantins, em 1974, sua produção musical não foi pequena, mas teria se perdido junto com a maior parte do acervo da Igreja da Boa Morte no incêndio de 1921.

Amigo de Rui Barbosa, Castro Alves, e de outros expoentes da abolição, Marques Tocantins defendeu os ideais abolicionistas e republicanos por toda a sua vida.

A imprensa teve importante papel na difusão desses ideais republicanos e abolicionistas. Dentre os jornais que ganharam maior notoriedade, podemos citar alguns que tiveram relevante participação para com este movimento, como o jornal "O Libertador", de 1885, o jornal "Brasil Federal", de 1886, e ainda o jornal *O Publicador Goyano*, fundado em 23 de fevereiro de 1885 por Marques Tocantins do qual era redator. A imprensa desta época foi implacável e criteriosa, fazendo uso de literatura, divulgando filosofias de Augusto Comte e Darwin, além de grandes clássicos de Shakespeare e Camões, bem como de poetas brasileiros como Castro Alves e Gonçalves Dias. Os artistas goianos também eram lembrados com suas representações teatrais e musicais (SILVÉRIO, 2012, p. 34).

Quando a notícia da abolição chegou, em 13 de maio de 1888, José do Patrocínio Marques Tocantins revelou toda sua emoção com as seguintes palavras:

Que turbilhão de idéas nasce das duas phrases da Lei promulgada. Qual rosa refohada, perfumada e bella que desabrochada de um simples invólucro, se reproduz em effeitos deslumbrando nos com sua beleza e inundando nos com fragrante odor, - a nova Lei em suas phrases succintas, como o botão da flor do pensamento, tambem se multiplica em utilidades do mesmo modo que nos satisfaz o espirito, gerando nos raciocínios e benefícios que são popéas eloquentes para educação do homem e regeneração da humanidade. De facto, o impulso dado com a abolição nos nossos costumes, pode ser comparado aos effeios experimentados quando os primeiros raios de sol extinguiram as trevas aniquiladoras do cahos: a vida social há de lucrar gradativamente com o triumpho ao mérito pessoal de seus menbros que, abaffado pela inércia dos que vivião á custa do escravo, prejudicavão aos resultados da riqueza publica e destruião a acção productora dos esforços assim inutilizados (J. P. MARQUES TOCANTINS, O PUBLICADOR GOYANO, 1888).

Para Angela Alonso, “quem primeiro explicou a abolição foram os abolicionistas” em eventos de natureza variada, em retrospectões na imprensa, por meio das quais foi possível delinear fatos, líderes e datas importantes do abolicionismo. Trata-se de movimentos sociais ainda pouco explorados pelos estudiosos do tema (2014, p. 116).

De modo geral, os estudos sobre a abolição fariaram o fenômeno, consolidando campos de investigação autônomos, tidos por vezes como “abolicionismos” distintos – o “parlamentar” e o “popular”, por exemplo. Quem estuda uma coisa não estuda a outra. Os intérpretes se despedegaram do movimento

abolicionista nacional como objeto e se desinteressaram dos impactos recíprocos entre mobilizações sociais no espaço público e instituições políticas nacionais. Assim se perde a natureza relacional da política, pois um movimento social só existe em relação ao Estado ao qual se dirige. (ALONSO, 2014, p. 119)

Percebendo essa lacuna, Alonso se propôs a explicar a abolição, não só pelo viés político, mas por meio de uma abordagem relacional, como uma rede de interações sociais que envolvia uma pluralidade de atores, voláteis por natureza, bem como espaços públicos e clandestinidade. A partir dessa concepção, Alonso levantou 35 jornais de nove províncias, entre 1868 e 1888 (Amazonas, Bahia, Ceará, Minas Gerais, Paraíba, Rio Grande do Norte, Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco), que registraram 1.446 eventos de protestos, aí inclusas diferentes estratégias, especialmente, “a organização de 293 associações exclusivas e de 600 manifestações públicas, como também iniciativas institucionais, ações diretas, simbólicas, de difusão e confrontação, que se distribuíram por 236 cidades do país” (ALONSO, 2014, 120-122).

Na província de Goiás, os movimentos sociais abolicionistas ganharam impulso no ano de 1879, quando o presidente da província, Aristides de Souza Spínola - ligado à oligarquia dos Bulhões - fundou a “Sociedade Emancipadora Goiana”.

Estranhando ser esta a única província em que não existia uma só sociedade emancipadora, lançou, no dia 4 de julho de 1879, em uma das salas do Palácio Conde dos Arcos, as bases da Sociedade Emancipadora Goiana, com o objetivo ‘único de beneficiar a tanto de nossos irmãos agrilhoados pelos duros ferros do cativoiro [...] Esta iniciativa do presidente Spínola emprestou ao movimento libertário goiano conotações áulicas, a exemplo do que antes acontecera com o presidente Antero.

Todos os antes adormecidos, não importando os matizes políticos, acordaram para a problemática servil, dignificando e exaltando a feliz iniciativa (MORAES, 1974, p. 70).

Na esteira da “Sociedade Emancipadora”, outras surgiram na cidade de Goiás. É o caso da “Sociedade Dramática de Goiás”, que, embora dedicada a finalidade diferente, apoiou a causa libertária da escravidão, vez que seus membros eram abolicionistas convictos. Essa associação promovia peças que traziam mensagens sociais, cujo rendimento era destinado ao movimento pró-libertação dos escravos (A TRIBUNA LIVRE, 7 de junho de 1879). Em algumas ocasiões, essas peças integravam, junto a concertos, bailes e quermesses, os chamados “Festivais Abolicionistas”. Como exemplo, cito notícia veiculada no jornal *O Goyaz*, referente à festa realizada por ocasião do natalício de Felix de Bulhões (já falecido) em 28 de agosto de 1887.

[...] a festa da liberdade, que havíamos anunciado; pertencendo a iniciativa na escolha desta data ao grupo republicano, que quiz assim honrar a memória do grande apóstolo da redempção dos captivos. De todas as festas promovidas em favor da libertação dos escravizados foi a mais pomposa, a mais concorrida, a mais animada e a mais brilhante (O GOYAZ, 2 de setembro de 1887 *apud* SOUZA, 2007).

A “festa da liberdade” encerrou-se com apresentação de gala no Teatro de São Joaquim.

Abrindo a sessão, o presidente da confederação abolicionista - Dr. Leopoldo de Bulhões, dirigiu um apelo às pessoas presentes para que prestassem o máximo auxílio possível à abolição da escravidão, pois só depois de extinta essa nefanda instituição, poderíamos voltar a nossa actividade para as grandes reformas que tão necessariamente vão se tornando ao progresso deste paiz. [...] Terminou-se o concerto com

a Marselheza, que o habilíssimo Sr. José do Patrocínio Marques Tocantins, a pedido do Dr. Natal, cantou com sua bella voz de baritono acompanhado de um coro de mais oito vozes, composto de distintos cavalheiros de nossa sociedade. (O GOYAZ, 2 de setembro de 1887 *apud* SOUZA, 2007).

José do Patrocínio Marques Tocantins transitou com desenvoltura por vários campos de produção: mineralogia; jornalismo aqui imbricado com a política e as lutas pela abolição; educação musical; composição, regência e performance; tipografia e comércio de partituras e instrumento.

O CANTO DO LAVA PÉS

Tocantins, teria composto a Antífona *Domine, tu mihi lavas pedes* por volta das décadas de 1870 e de 1880. No Livrão da Boa Morte, Monsenhor Pedro Ribeiro anotou em quase todas as obras o nome de seus autores (ou copistas - dentre eles o de José do Patrocínio no "Lava Pés", deixando outras com atribuição em branco, demonstrando cuidado quanto à atribuição de autoria. Pode-se, pois, inferir que Tocantins poderia ser o compositor, o copista ou o detentor da antífona em questão. Aurora, filha do compositor, por seu lado remete ao seu pai a autoria do "Lava Pés".⁹

A Antífona *Domine! Tu mihi lavas pedes* - destina-se a ser cantada na Missa Solene de Quinta-feira Santa, celebrada pelo bispo ou pelo principal dignitário presente de maneira a recordar a comunhão recebida pelos apóstolos das mãos de Jesus Cristo, quando teria sido instituído o sacramento da eucaristia. O início da missa apresenta um caráter jubiloso: toca-se o órgão e os sinos repicam durante o *Gloria in excelsis Deo*, para logo após se calarem até o Glória do Sábado de Aleluia. Após a homilia, acontece a cerimônia chamada, antigamente, de "mandato", termo tomado da palavra inicial da primeira antífona: *Mandatum*

⁹ Declaração feita a Belkiss Spenzièri Carneiro de Mendonça para a feitura do seu livro "Música em Goiás" (1981).

novum, conhecida popularmente por “lava-pés”, vez que se lavam os pés de 13 homens do povo. Trata-se de costume que remonta na tradição da Igreja ao século IV.

Paulo Castagna (2011), em *O estilo antigo no Brasil, nos séculos XVIII e XIX*, aponta com base

[...] nas idéias de *prima prattica* (primeira prática) e *seconda prattica* (segunda prática), propostas por Cláudio Monteverdi na introdução do *Il quinto libro de' madrigali* (1605) e por seu irmão Giulio Cesare Monteverdi, na introdução do *Scherzi musicali a tre voci* (1607), surgiram, especificamente para a música religiosa católica, as designações *stile antico* (estilo antigo) e *stile moderno* (estilo moderno). Essas duas grandes categorias representaram, respectivamente, a música que continuou a utilizar os recursos técnicos e estéticos do Renascimento (especialmente aqueles derivados da música de Giovanni Pierluigi da Palestrina) e a música que passou a receber recursos originários da ópera, do madrigal e da música instrumental (2011, p. 1-2).

Na sua pesquisa realizada em manuscritos constantes em cinco acervos paulistas, cinco acervos mineiros e dois acervos portugueses, Paulo Castagna verificou, até a data da pesquisa deste autor, a existência de cento e quarenta e cinco composições em estilo antigo, grande parte com autoria não identificada ou duvidosa. De outro lado, informa que durante os séculos XVIII e XIX, compositores brasileiros escreveram obras teóricas que abordam técnicas relativas ao estilo antigo, por exemplo, a *Escola de Canto de Órgão* (1759-1760) de Jesus Caetano de Melo, a *Arte Explicada de Contraponto* (início do século XIX) de André da Silva Gomes, muito embora estudos mais explícitos apareçam em teóricos portugueses dos séculos XVII e XVIII, especialmente *Arte Minima* (1685, reimpressa em 1704 e 1725) de Manuel Nunes da Silva, na seção intitulada “Compendio da

arte de contraponto e compostura”, onde Manuel Nunes explicita quatorze regras para a escritura polifônica em estilo antigo. A análise das obras em estilo antigo constantes dos acervos acima mencionados, Castagna detectou discrepâncias em relação às recomendações de Nunes Silva, o que é justificável em função das inevitáveis transformações suscitadas pelos processos de transferência de espaços de performance e da apropriação de práticas seiscentistas para a roupagem setecentista (CASTAGNA, 2011, p. 3 e 22-25). Levando em consideração tais peculiaridades, Castagna elenca vinte fatores que distinguem o repertório em questão:

1. Predomínio da formação coral a quatro vozes, com alguns exemplos a três e outros a oito vozes.
2. Emprego opcional de um instrumento grave dobrando o baixo vocal (podem ocorrer instrumentos dobrando outras partes vocais em cópias do século XIX), mas total inexistência de partes instrumentais independentes das partes vocais.
3. Utilização do sistema modal.
4. Extensão (registro ou âmbito) reduzida das partes vocais (geralmente, de uma quinta a uma oitava), à exceção do baixo (vocal e/ou instrumental) que, muitas vezes, excede uma oitava.
5. Repouso por cláusulas ou cadências, ou associação de ambas.
6. Utilização de valores largos (a base está nas semibreves e mínimas; semínimas são menos frequentes e colcheias muito raras).
7. Pouca variedade rítmica.
8. Estilo predominantemente silábico.
9. Sujeição do ritmo musical ao ritmo do texto latino.
10. Movimento melódico normalmente por graus conjuntos.

11. Superposição frequente de melodias em terças ou sextas paralelas.
12. Raras passagens a solo, duo ou trio por movimentos paralelos.
13. Utilização de *cantus firmus* baseado em cantochão pré-existente, na música destinada a algumas unidades funcionais ou cerimoniais.
14. Utilização de quatro texturas musicais, não mutuamente exclusivas:
 - a) textura homofônica ou acordal
 - b) textura de fabordão
 - c) textura contrapontística
 - d) imitação ou sequenciação motívica
15. Utilização de três sistemas de claves diferentes: claves altas, claves baixas e claves modernas.
16. Utilização da notação mensural ou proporcional e da música ficta na primeira metade do século XVIII.
17. Utilização da notação moderna e da notação moderna com arcaísmos a partir da segunda metade do século XVIII.
18. Especificidade cerimonial restrita. As obras destinam-se a cerimônias do Advento e Quaresma (incluindo a Semana Santa), ao Ordinário da Missa sem especificação de tempo litúrgico, à Liturgia dos Defuntos, aos Ofícios de Sepultura, às Vésperas solenes e às Vésperas de Horas Canônicas.
19. Predomínio de cópias sem indicação de autoria.
20. Associação pouco frequente a composições em estilo moderno, na mesma unidade cerimonial. (CASTAGNA, 2011, p. 25)

Ao analisar a antífona *Domine tu mihi lavas pedes*, atribuída pela tradição a José do Patrocínio Marques Tocantins, tomando por parâmetro as características do Estilo Antigo apontadas por Paulo Castagna, constatou-se onze atributos que, na totalidade ou aproximadamente, correspondem

aos acima elencados: coral a quatro vozes, canto a *capella*, âmbito dentro da oitava, discreta variedade rítmica, estilo silábico, ritmo musical sujeito ao texto latino, utilização de valores largos mas com o predomínio de semínimas e emprego episódico de colcheias, textura acordal e textura em fabordão, cópia com atribuição de autoria dúbia, especificidade cerimonial, no caso o Sermão do Mandato na Missa da Eucaristia da Quinta-feira Santa. Não é demais, pois, inferir que este exemplar se insere no âmbito estilístico do Estilo Antigo. Abaixo apresento duas cópias da referida Antífona: a primeira, uma cópia feita por Dona Darcília Amorim cedida a Dona Belkiss Spenziari Carneiro de Mendonça (Figuras 7 e 8), e outra constante do *Livrão da Boa Morte* (Figura 9).

Figuras 8, 9, 10 - Antífona *Domine tu mihi lavas pedes*, atribuída pela tradição a José do Patrocínio Marques Tocantins

LAVA - PÉS
José do Patrocínio Marques Tocantins
1921

Do - mi - nus tu mi - ni la - vas
tu mi - ni la - vas

tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas
tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas

Solo

Si - non la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas

This figure shows a handwritten musical score on a pink background. It is titled 'LAVA - PÉS' and attributed to 'José do Patrocínio Marques Tocantins' with the year '1921'. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Do - mi - nus tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas'. A 'Solo' section follows with the lyrics: 'Si - non la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas'.

Do - mi - nus tu mi - ni la - vas
tu mi - ni la - vas

tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas
tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas

This figure shows the left side of a handwritten musical score on a pink background. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Do - mi - nus tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas'.

tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas
tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas

tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas
tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas

This figure shows the right side of a handwritten musical score on a pink background. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas tu mi - ni la - vas'.

Fonte: Mendonça (1982, p. 194)

Figura 11 - Antífona *Domine tu mihi lavas pedes*, atribuída pela tradição a José do Patrocínio Marques Tocantins. Cópia constante no *Livrão da Boa Morte*



Fonte: "Livrão da Boa Morte". Foto concedida à autora por Fernando Cupertino de Barros que no momento tem a guarda do documento

Causa estranheza que José do Patrocínio Marques Tocantins, em fins do século XIX, retomasse um estilo tão recuado no tempo, até mesmo pelas evidências em jornais da época de uma atuação ligada ao repertório de orquestra e banda, bem como para canto operístico. Esse fato, somado a uma atribuição de autoria dúbia e à inexistência de documentos autógrafos que pudessem servir como parâmetro analítico, suscita dúvidas quanto à autoria da antifona *Domine Tu mihi lava pedes* atribuída aqui em foco a Tocantins.

No entanto, a trajetória profissional de Marques Tocantins, assim como seu lugar de fala na sociedade vilaboense, indicam competência e oportunidade para compor, reler e ressignificar uma obra com as características da referida antifona. Para um músico como Tocantins, experiente na performance e que dominava as técnicas composicionais, não seria difícil compor uma música com as características do “Lava Pés”. Mas, admitindo que o “Lava Pés” não seja de sua lavra, mas sim uma reutilização e ressignificação de repertório, esse procedimento continua a causar estranheza, mesmo que o estilo antigo continuasse a ser usado nas últimas décadas do século XIX e início do século XX. Entender esse tipo de opção estética exige, no entanto, a compreensão de que a matéria propriamente linguística é apenas uma parte do enunciado, o qual coexiste com outras que se reportam ao contexto da enunciação.

Em primeiro lugar, cabe destacar o que represou o estilo antigo para o mundo católico, nas palavras de Paulo Castagna, qual seja,

[...] uma forma conservadora de respeito às prescrições tridentinas, em lugar do descumprimento radical das determinações eclesíásticas sob a forma de estilo moderno, com a utilização de inflexões operísticas, do virtuosismo vocal e instrumental, características repetidamente proibidas pela Igreja. Em outras palavras, o estilo antigo contrariava menos a legislação litúrgica que o estilo

moderno: foi inicialmente admitido nessas funções como um “mal menor”, mas, em seguida, fixou-se como um costume. (CAS-TAGNA, 2001, p. 28-29)

Alia-se ao “costume” a tendência historicizante do século XIX, na esteira da Romanização e conseqüente processo denominado como “Restauração Musical Católica”: a paleografia musical de Solesmes e o Cecilianismo. Conforme Fernando Lacerda Duarte, de um lado, os estudos semiológicos desenvolvidos na Abadia São Pedro de Solesmes sobre a notação e o ritmo do Canto Gregoriano fundou um modelo de interpretação que se fez hegemônico até os dias de hoje. De outro lado, situa-se o “Cecilianismo”, movimento gerado na Academia de Santa Cecília da Alemanha e outras congêneres na Itália, França, Espanha, dentre outros países, cujo objetivo era “restaurar a música litúrgica a uma suposta condição de dignidade perdida” em função do que se entendia como “contaminação da música litúrgica pela música dos teatros” (DUARTE, 2018, p. 60-61). Movimento que acabou encampado pelo papa Pio X, evidenciado no *Motu Proprio Tra Le Sollicitude de 1903*:

Tal é o abuso em matéria de canto e Música Sacra. E de fato, quer pela natureza desta arte de si flutuante e variável, quer pela sucessiva alteração do gosto e dos hábitos no correr dos tempos, quer pelo funesto influxo que sobre a arte sacra exerce a arte profana e teatral, quer pelo prazer que a música diretamente produz e que nem sempre é fácil conter nos justos limite quer, finalmente, pelos muitos preconceitos, que em tal assunto facilmente se insinuam e depois tenazmente se mantêm, ainda entre pessoas autorizadas e piedosas, há uma tendência contínua para desviar da reta norma [...]. Todavia, como a música moderna foi inventada principalmente para uso profano, deverá vigiar se com maior cuidado porque as composições musicais de estilo moderno, que se admitem na Igreja, não

tenham coisa alguma de profana, não tenham reminiscências de motivos teatrais [...]. Entre os vários gêneros de música moderna, o que parece menos próprio para acompanhar as funções do culto é o que tem ressaibos de estilo teatral (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903 *apud* DUARTE, 2018, p. 60-61)

No entanto, no Brasil, a despeito do envolvimento de boa parte do clero e de compositores do porte de Alberto Nepomuceno a Restauração da Música Católica ainda na vigência do século XIX esse processo, conforme Duarte (2018) não prosperou de maneira homogênea em todo território brasileiro. Nas suas palavras, “enquanto fontes musicais demonstram que até fins da terceira década do século XX ainda havia intensa prática da música dita teatral em algumas regiões, em outras se percebem esforços de restauração antes mesmo de 1903” (DUARTE, 2018, p. 63). É o que se deu na Província de Goiás.

Elucidar o contexto da enunciação vai exigir, de outro lado, investigar as redes de sentido inerentes às relações valorativas do autor com a vida, às interações que se verificam entre diferentes campos de produção pelos quais transitou, aí implicadas as coerções inerentes a cada campo. Por sua trajetória no campo da música, seria de se esperar que Marques Tocantins apresentasse alguma reserva quanto ao estilo emergente de música sacra defendida pelos adeptos da Restauração Musical, no caso da cidade de Goiás, os frades dominicanos. Sua inclinação abolicionista e republicana, sua pertença à Maçonaria, sua ligação com a família Bulhões - ferrenha opositora da Igreja reformada -, o levaram a travar abertas lutas contra a ideologia ultramontana, tida por esse grupo como “jesuitismo dos dominicanos” (BRETAS, 1976). Como músico de formação erudita afeito ao canto lírico e ao orquestral, não é demais inferir que Tocantins teria resistência ao estilo musical mais singelo da vertente evangelizadora introduzida por um clero de viés reformador. Mas, por outro lado, pensando

no músico que também atuava na Igreja, deve-se atentar, lembrando Pierre Bourdieu (2003), para as coerções que, de uma maneira ou de outra, os campos de produção exercem sobre seus atores, no caso, o campo religioso e seus momentos rituais, o que suscitaria inevitáveis negociações. Tocantins não podia ignorar as prescrições do clero ultramontano, sobretudo, em se tratando de composição destinada à Missa da Quinta-feira Santa - a Missa da Ceia do Senhor -, uma das cerimônias da Semana Santa mais representativas do catolicismo eclesial, posto celebrar a instituição da eucaristia e a instituição do sacerdócio. Assim, a opção de Tocantins de compor ou reutilizar um *Domine, Tu mihi lavas pedes* em certa releitura do "estilo antigo" se apresentou, não como simples anacronismo, mas como necessária negociação para acolher tanto os desígnios dominicanos quanto as exigências estéticas do músico e dos fiéis que convergiam para a Igreja da Boa Morte.

PARA CONCLUIR

Como os sentidos não se dão em definitivo, existindo sempre frestas por onde escapam diferenças, desvios, contradições, o estilo antigo assumido por José do Patrocínio Marques Tocantins na antífona *Tu mihi lavas pedes*, a ele atribuída pela tradição, quando inserido no cenário histórico e sociocultural vilaboense de finais do século XIX, na Cidade de Goiás, aparece não como simples retorno do "mesmo", mas como novo sentido que se constitui.

Um novo "que não está no que é dito, mas no acontecimento a sua volta" (FOUCAULT, 1999, p. 26), resultando, paradoxalmente, tanto das imposições eclesiais quanto de movimentos de resistência ao catolicismo reformado. Evidencia, nos interstícios, nos deslocamentos e superposição do domínio da diferença que as experiências intersubjetivas e/ou coletivas, que os interesses da comunidade e das culturas são gestados (BHABHA, 2001), gerando posições identitárias que flutuam, no caso de Tocantins,

entre a Imprensa liberal, a Igreja romanizada, o catolicismo barroco, as políticas abolicionistas, as atividades de ensino, as empreitadas no comércio de instrumentos e partituras, as atividades musicais. Trata-se da ação dinâmica e estratégica de alguém que viveu sempre em um “entrelugar”, inventando e reinventando seus múltiplos papéis na sociedade vilaboense.

Encerro esse texto com três inquietações: o acervo do mestre de música da Igreja da Boa Morte teria mesmo se perdido no incêndio desta igreja? Por essa razão não se tem vestígios mais consistentes de sua produção? José do Patrocínio Marques Tocantins seria mais um daqueles personagens afrodescendentes que engrossam a massa dos esquecidos e excluídos pela historiografia, cuja memória e obra não interessou preservar?

REFERÊNCIAS

ALONSO, Angela. O Abolicionismo como Movimento Social. *Novos Estudos*. Centro Brasileiro de Análise e Planejamento. CEBRAP. Edição 100, n. 3, nov. 2014.

A TRIBUNA LIVRE (1878-1884). IPEHBC - Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos - Brasil Central. Goiânia-GO.

A TRIBUNA LIVRE, a. 4, n. 5, p. 4, Goiás, 05 fev. 1881. IPEHBC - Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos - Brasil Central. Goiânia-GO.

BABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

BARROS, Fernando P. Cupertino; ROSA, Consuelo Quireze. A Música para a Semana Santa da Cidade de Goiás no Primeiro Quartel do Século XX: uma Reconstituição com Base no Arquivo do Coro da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. I Simpósio Nacional de Musicologia da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG/III Encontro de Musicologia Histórica do Centro de

Estudos de Musicologia e Educação Musical da UFRJ. *Anais...* Pirenópolis, Go - 11 a 13 de maio de 2011.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRETAS, Genesco. Frei Germano Llech (Vida e Obras). In: LLECH, Germano. A Ordem Dominicana em Goiás. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás*. Ano 4. n. 5. Goiânia, outubro de 1976.

BRITTO, Célia C. Seixo de. *A Mulher, A História e Goiás*. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1974.

BRITO, Clóvis Carvalho; SIQUEIRA, Guilherme Antônio de; PRADO, Paulo Brito do. *Por uma História da Saudade: itinerários do Canto do Perdão na Cidade de Goiás (Séculos XIX e XX)*. Goiânia: Gráfica e Editora América Ltda., 2014.

BRITO, Clóvis Carvalho; ROSA, Rafael Lino. *Mestra e Guia: A Catedral de Sant'Ana e as devoções de Darcília Amorim*. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2017.

COUTO, Goyaz do. *Memórias e Belezas da Cidade de Goiás*. Conferência pronunciada na Assembleia Legislativa do Estado de Goiás, em 1 de agosto de 1956. Cidade de Goiás, 1958, p. 34.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões Para Servir a Deus e à Nação: A Recepção da Música Religiosa de José Maurício Nunes Garcia no Panorama da Restauração Musical Católica no Brasil. *Arteriais*, revista do PPGArtes - ICA - UFPA, n. 6, jun. 2018.

CASTAGNA, Paulo. O "estilo antigo" no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. I *Colóquio Internacional A Música no Brasil Colonial*, Lisboa, 9-11 out. 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Rio de Janeiro, Século XIX, Cidade da Ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

GOYAZ (1884 - 1889). IPEHBC - Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos - Brasil Central. Goiânia - GO.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1999.

KOCK, Gerard. Entre o Altar e o Coro. Música Sacra: liturgia ou arte? In: DE VALE, Sue Carole. *Poder e sentido nos instrumentos musicais*. Concilium. v. 222. Petrópolis: Vozes, 1989, p. 96-114, 1989

LARINDO, Aparecida Macedo. *José do Patrocínio Marques Tocantins (1844 -1889): trajetória de um afrodescendente na província de Goiás no século XIX*. 2017. Dissertação (Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em História) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia - GO.

LEAL, Oscar. *Viagem às Terras Goyanas (Brazil Central)*. V. II. Goiânia: Editora da UFG, 1980.

LLECH, Frei Germano. Dominicanos em Goiás. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás*, Goiânia, ano. 4, n. 5, 1976.

MENDONÇA, Belkiss Spenzièri Carneiro de. *A música em Goiás*. Coleção Documentos Goianos, n. 11. Goiânia: UFG, 1969-1981.

MORAES, Maria Augusta Sant'Anna. *História de uma Oligarquia: os Bulhões*. Goiânia: Oriente, 1974.

O PUBLICADOR GOIANO (1885-1889). IPEHBC - Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos - Brasil Central. Goiânia - GO.

RODRIGUES, Maria Augusta Calado de S. *A Modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 1982.

SANTOS, Leila Borges Dias. Catolicismo em goiás durante os bispados de Dom Cláudio José Ponce de Leão (1881-1890) e de Dom Eduardo Duarte da Silva (1891-1907): o auge do ultramontanismo em Goiás. *Sociabilidades Religiosas: ATAS do XI SIMPÓSIO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE HISTÓRIA DAS RELOGIÕES*. 25 a 27 de maio de 2009. Goiânia - UFG - Campus II. Disponível em: http://www.abhr.org.br/wpcontent/uploads/2013/01/art_SANTOS_ultramontanismo_GO.pdf. Acesso em: 19 abr. 2018.

SILVA, Mônica Martins da. *A Festa do Divino: romanização, patrimônio e tradição em Pirenópolis (1890-1998)*. Goiânia: Prêmio "Bolsa de publicações Cora Coralina", 2001, p. 60.

SILVÉRIO, Ismael Rodrigues. *História em Narrativas. A Trajetória Artística de José do Patrocínio Marques Tocantins: um estudo sobre Arte, Etnia e Poder na Cidade de Goiás entre 1844 a 1889*. Monografia (Licenciatura em História). Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária de Jussara, Goiás. 2017.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *Da Estética Operística à Música Pastoral Litúrgica: dilemas entre o altar e o coro*. In: BRITO, Clóvis Carvalho; SIQUEIRA, Guilherme Antônio de; PRADO, Paulo Brito do. *Por uma História da Saudade: itinerários do Canto do Perdão na Cidade de Goiás (Séculos XIX e XX)*. Goiânia: Gráfica e Editora América Ltda., 2014.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *Paixões em Cena: a Semana Santa na Cidade de Goiás*. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

1.2 O ESPÓLIO DO PIANISTA E COMPOSITOR LUCIEN LAMBERT COMO FONTE PRIMÁRIA PARA O ESTUDO DO PATRIMÓNIO MUSICAL LUSO-BRASILEIRO

*Ana Maria Liberal*¹⁰

INTRODUÇÃO

O espólio do pianista e compositor Lucien Lambert encontra-se depositado na delegação do Porto da Direcção Regional da Cultura do Norte (DRCN). As cerca de três dezenas de partituras manuscritas e impressas, libretos, cadernos de notas, fotografias e recortes de jornais estão actualmente a ser alvo de um projecto de investigação que envolve a sua inventariação, catalogação e digitalização, numa parceria entre o Polo do CESEM no Instituto Politécnico do Porto (CESEM - P. Porto) e a DRCN. Este acervo é complementado por um núcleo documental, pertença da Câmara Municipal do Porto (CMP), formado por programas de concertos, correspondência e documentos pessoais do compositor.

O percurso biográfico de Lucien Lambert inclui estadias em França, em Paris, no Brasil, no Rio de Janeiro, e em Portugal, no Porto. E é precisamente esta circulação transatlântica que está na génese do presente texto, cujo propósito principal é analisar as fontes primárias contidas no espólio depositado na DRCN que estão directamente ligadas com a actividade artística de Lucien Lambert no Brasil.

RETROSPECTIVA BIOGRÁFICA

Antes, porém, impõe-se a elaboração de uma retrospectiva biográfica do compositor de modo a melhor compreender e contextualizar a sua actividade profissional.

¹⁰ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical/Escola Superior de Artes e Espectáculo/Polo Porto (ESMAE/CESEM - P. PORTO).

Lucien-Léon Guillaume Lambert pertence a uma família de músicos negros de Nova Orleães. O seu avô paterno, Charles Richard Lambert, um dos músicos mais proeminentes daquela cidade norte-americana, foi o primeiro professor de música dos dois filhos: Charles Lucien e Sidney, pai e tio de Lucien-Léon, respectivamente.

Charles Lucien Lambert era contemporâneo e conterrâneo de Louis Moreau Gottschalk¹¹. Lester Sullivan, num artigo que publicou no *Black Music Research Journal* em 1988, cita o poeta e historiador Rodolphe Lucien Desdunes para afirmar que ambos mantiveram uma amigável rivalidade artística enquanto aspirantes a pianistas virtuosos e compositores na década de 1830. Na opinião de Desdunes, porém, Lambert era melhor compositor que Gottschalk (SULLIVAN, 1988, p. 58).

Em 1854, Charles Lucien viaja para Paris, cidade onde, a 5 de janeiro de 1858, nasce o seu filho Lucien-Léon. O ano de nascimento de Lucien-Léon Lambert não é consensual. Lester Sullivan (SULLIVAN, 1988, p. 58) refere o ano de 1858. Henri Radiguer (1898, p. 1), na biografia de Lambert que publica na edição de agosto de 1898 do jornal francês *Le Petit Poucet*, afirma que ele nasceu em 1860. Já Bertino Daciano (1932, p. 8), no esboço biográfico de Lucien Lambert editado em 1932, indica o ano de 1861. A questão fica esclarecida ao consultar a autorização de residência que o governo francês, por meio do Ministério da Justiça, concede a Lucien Lambert, com data de 20 de maio de 1882. Tal documento refere cabalmente que Lucien Lambert “nasceu a 5 de janeiro de 1858 em Paris de Pai estrangeiro”.¹²

Na década de 1860, a família Lambert muda-se para o Brasil, radicando-se na cidade do Rio de Janeiro. Charles Lucien Lambert abre uma loja de músicas na capital imperial

¹¹ Ambos nasceram em Nova Orleães com um ano de diferença: Charles Lambert em 1828, Louis Moreau Gottschalk em 1829.

¹² “né le 5 de Janvier 1858 à Paris de père étranger” (Tradução da autora). Cf. Câmara Municipal do Porto, Coleção Vitorino Ribeiro, Doc. LL41.

e dedica-se ao ensino. O seu discípulo mais ilustre foi o pianista e compositor Ernesto Nazareth (1863-1934).

No Rio de Janeiro Lucien-Léon inicia a sua actividade artística como pianista sob os auspícios de Louis Moreau Gottschalk (DACIANO, 1932, p. 9). Gottschalk viveu no Rio durante seis meses, entre julho e dezembro de 1869, cidade onde veio a falecer a 18 de dezembro. O pianista Artur Napoleão conta nas suas “Memórias” que após a morte de Gottschalk a casa Narciso, Arthur Napoleão & Cia. arrematou em hasta pública todo o espólio musical que o pianista norte-americano deixou no Rio de Janeiro, editando muitas das suas obras (NAPOLEÃO, [18??], p. 143/145-152).¹³ A estreia de Lucien Lambert como pianista aconteceu, de acordo com Bertino Daciano, “numa festa portuguesa de beneficência” na companhia de Gottschalk. O consagrado pianista norte americano, num gesto de altruísmo, repartiu com o jovem debutante “todas as dádivas com que o honraram” (DACIANO, 1932, p. 9).

A 14 de Junho de 1875, Lucien-León regressa a Paris na companhia da mãe, conforme comprova o documento emitido pela Delegação dos Estados Unidos da América no Brasil¹⁴. Na capital francesa, começa por estudar harmonia e contraponto com Theodore Dubois, ingressando, a seguir, no Conservatório na classe de composição de Jules Massenet. Sete anos mais tarde é-lhe atribuído o conceituado Prémio Rossini pela obra *Prométhée enchaîne*, que seria interpretada nos concertos do Conservatório em 1885 (RADIGUER, 1898, p. 1).

No início do séc. XX, Lucien Lambert radica-se em Portugal, na cidade do Porto. Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça afirmam que a vinda para o Porto se deu em 1914 “ao ser a França invadida pelos Alemães” (BORBA;

¹³ *Br-Rem.* Artur Napoleão. Memórias. [texto dactilografado], fl. 143 e 145-152 [paginação da autora].

¹⁴ Este documento dá-nos, ainda, a informação que, na época, Lucien Lambert era cidadão americano. Cf. Câmara Municipal do Porto, Coleção Vitorino Ribeiro, Doc. LL43.

LOPES-GRAÇA, 1958, p. 95). No entanto, o espólio do compositor contém o manuscrito da redução para piano da obra *Les cloches de Porto* que está datado de 30 de agosto de 1913. “O Novo catálogo e repertório português” dos Fonógrafos Pathé, de 1906, tem uma lista de três obras gravadas nesse ano, no Porto, por Lucien Lambert: a “Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Brasileiro op. 69”¹⁵ e a *Tarantelle* de Gottschalk, e “O Passarinho Profeta” das “Cenas da Floresta” de Robert Schumann.¹⁶ Também o seu tio paterno, Sidney Lambert, se faz anunciar nos jornais do Porto como professor de piano em 1888 (no 2.º andar do n.º 325 da Rua Formosa) e 1896 (também num 2.º andar, agora do n.º 41 da Rua de Adriano Machado)¹⁷. Assim sendo, é altamente provável que Lucien Lambert se tenha instalado no Porto bem antes de 1914.

O ESPÓLIO DE LUCIEN LAMBERT E A MUSICOLOGIA LUSO-BRASILEIRA

O núcleo documental que está actualmente em fase final de catalogação e digitalização contém várias fontes primárias - manuscritas e impressas - relacionadas com o Brasil. A primeira delas é o manuscrito autógrafo da obra para piano *Une plainte dans la nuit... Sérénade portugaise* (Fig. 1) dedicada ao pianista e compositor brasileiro Carlos de Mesquita (1864-1953). A obra não está datada e, nem no espólio que se encontra na DRCN nem nos documentos que estão na posse da CMP, existem documentos que permitam saber se foi estreada.

¹⁵ No catálogo aparece designado por *Hino brasileiro (Variações de Gottschalk)*.

¹⁶ Phonographes Pathé. Novo Catalogo e Repertorio Portuguez. Paris: Manier, Junho 1906, p. 53.

¹⁷ Cf. *Almanak do Porto e seu districto* de 1888 e 1896.

Figura 1 - Primeira página do manuscrito autógrafo da peça para piano *Une plainte dans la nuit... Sérénade portugaise* de Lucien Lambert

a. Carlos de Mesquita

Une plainte dans la nuit...
Sérénade portugaise

Molto Moderato *Lucien Lambert*

molto espressivo il canto

molto espressivo

L'accompagnement toujours pp. Le chant toujours sourd. Aux passages marqués "chelo" mettre toute la force vibrante du bronze.

Fonte: Direção Regional da Cultura do Norte, Fundo Lucien Lambert

Nascido no Rio de Janeiro em 1864, Carlos de Mesquita foi contemporâneo de Lucien Lambert. Com 13 anos de idade vai estudar para o Conservatório de Paris, muito

embora Guilherme Auler refira que Carlos de Mesquita começa a receber uma mesada de 60\$000 reais, montante correspondente a 150 francos, do Imperador D. Pedro II “para o estudo da harmonia e composição de música” no Conservatório a partir de 1 Setembro de 1882 até Janeiro de 1885 (AULER, 1956, p. 58).

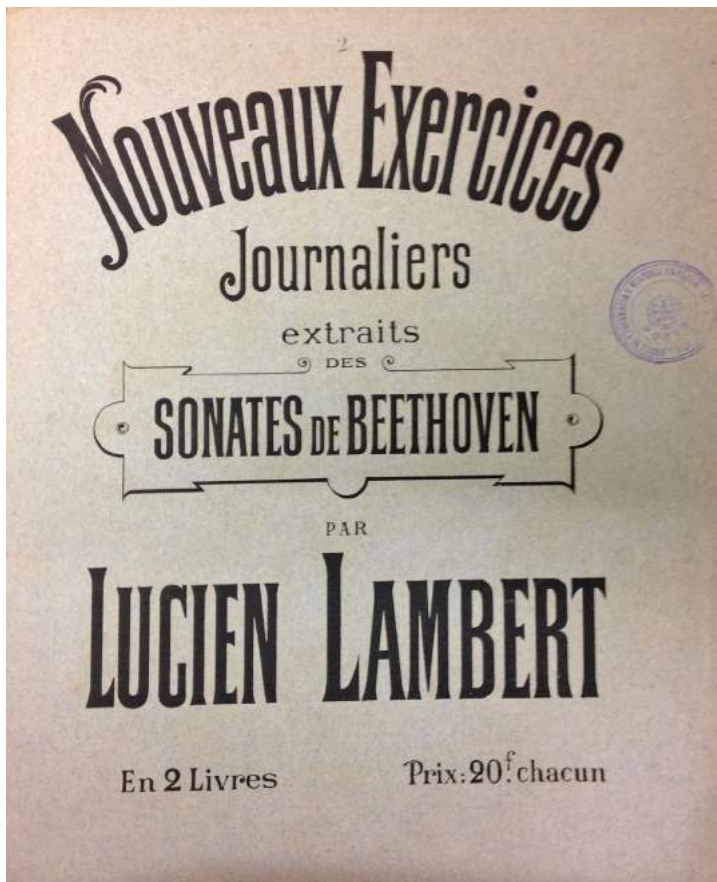
Em 1891, o periódico francês *Le Menestrel*, ao noticiar um concerto do pianista brasileiro nos Salões Pleyel, Wolf et Cie, refere que Mesquita “fez a sua formação musical no Conservatório de Paris, nas classes de Marmontel e Massenet”, tendo obtido “há vários anos, um primeiro prémio no concurso do Conservatório”.¹⁸

Como foi referido acima, Lucien Lambert retorna a França em 1875 e frequenta a classe de composição de Jules Massenet no Conservatório de Paris. Há, por isso, fortíssimas probabilidades de os dois músicos terem sido colegas na capital francesa e lá terem desenvolvido uma estreita relação de amizade.

A segunda fonte primária relacionada com o Brasil, e um dos documentos mais curiosos que o espólio de Lucien Lambert contém, é o segundo volume dos *Nouveaux Exercices Journaliers extraits des Sonates de Beethoven* (Fig. 2).

¹⁸ “Mardi dernier 2 juin, un pianiste brésilien, M. Carlos de Mesquita, dont l’éducation s’est faite au Conservatoire de Paris par les soins de MM. Marmontel et Massenet, a donné concert dans les salons Pleyel, Wolff et C^{ie}. M. Carlos de Mesquita a obtenu, il y a plusieurs années, un premier prix au concurs du Conservatoire [...]”. “Paris et Départements”, *Le Menestrel* 14 Julliet 1891, p. 192.

Figura 2 - Capa dos *Nouveaux Exercices Journaliers extraits des Sonates de Beethoven* de Lucien Lambert



Fonte: Direcção Regional da Cultura do Norte, Fundo Lucien Lambert

Trata-se de uma publicação em dois volumes onde o autor cria exercícios extraídos das Sonatas de Beethoven¹⁹. O volume que está na DRCN contém exercícios relativos às Sonatas op. 81, *Les Adieux*, op. 90, op. 101 e op. 106. A obra é publicada em Paris pela Editora Colombier e dedicada a “Son Altesse Madame la Comtesse d’Eu, Prin-

¹⁹ Na capa é referido que se trata de uma publicação em dois volumes, contudo, no espólio existe apenas o segundo volume.

cesse Impériale du Brésil”, a Princesa Isabel. No prefácio, o compositor explica o duplo propósito deste volume:

*Ces Exercices ont un double but.
Développer l’agilité des doigts, et aussi
préparer à l’étude des dernières Sonates de
Beethoven.*

Nous avons extrait de ces Sonates les passages les plus difficiles; puis, les morcelant en Exercices de cinq ou six mesures au plus, nous avons, pour ainsi dire, divisé la difficulté pour arriver à la vaincre plus aisément.

C’est ainsi, par exemple, qu’un Élève qui se sera rendu familiers nos cinq premiers Exercices, pourra déchiffrer à première vue, sans être arrêté par aucune difficulté sérieuse, la première partie de la sonate: L’Aurore (Op. 53).²⁰

A finalidade essencialmente pedagógica do livro de exercícios é elogiada pelo pianista e compositor Marmontel, num texto que sucede o prefácio:

Mes sincères compliments, mon cher et affectionné confrère, pour votre utile et précieux travail; vous aiderez à la popularité des chefs-d’oeuvre, vous aiderez à les faire mieux apprécier, et l’enseignement supérieur vous devra un réel progrès...

Vous devez être bien certain que je désire un grand succès à votre beau travail.²¹

²⁰ “Estes exercícios têm um duplo propósito. / Desenvolver a agilidade dos dedos, e também preparar o estudo das últimas *Sonatas* de Beethoven. / Extraímos destas *Sonatas* as passagens mais difíceis; depois, fragmentamo-las em Exercícios de cinco ou seis compassos no máximo, nós dividimos, por assim dizer, a dificuldade para a conseguirmos superar mais facilmente. / É assim, por exemplo, que um Aluno que se familiarizou com os cinco primeiros exercícios, poderá decifrar à primeira vista, sem ser interrompido por nenhuma dificuldade séria, a primeira parte da sonata: *L’Aurore* (Op. 53)” (Tradução da autora).

²¹ “Os meus sinceros cumprimentos, meu querido e afectuoso confrade, pelo seu útil e precioso trabalho; você ajudará a tornar mais populares as obras-primas, ajudará a que elas sejam mais apreciadas, e o ensino superior dever-lhe-á um real progresso... / Você deverá estar certo que eu desejo um grande sucesso ao seu belo trabalho.” (Tradução da autora)

Na contracapa do livro consta uma lista de compositores com obras publicadas pela editora Columbier. Uma leitura atenta à lista de obras do autor identificado por "LAMBERT (L.)" instala a dúvida em relação à autoria dos livros de exercícios. Isto porque a obra com o número de opus 35, *Ombres aimées*, foi composta por Charles-Lucien Lambert, pai de Lucien-Léon. Será que os livros de exercícios sobre as sonatas de Beethoven são da autoria do pai?

Efectivamente, a obra *Ombres aimées* é mencionada por Lucien Lambert na *Missa à Memória do meu Pai Charles Lucien Lambert*, composta no Porto entre 1940 e 1941 (Fig. 3).²² Na versão para canto e piano, no final do *Sanctus*, Lucien Lambert explica que "os dois temas empregados [sic] são (embora levemente modificados) da autoria de meu Pai: Charles Lucien Lambert; fazem parte d'uma sua linda composição para piano *Ombres Aimées*". Esta explicação esclarece a dúvida acima levantada relativamente à autoria do livro de exercícios sobre as Sonatas de Beethoven. O autor é, claramente, Charles Lucien Lambert, pai de Lucien-Léon.

²² No colofão da partitura manuscrita Lucien Lambert escreveu: "Fini d'orchestrer le 15 Mars 1941 au matin".

Figura 3 - Primeira página do manuscrito autógrafo do *Kyrie* da *Missa à Memória do meu Pai Charles Lucien Lambert* de Lucien Lambert



Fonte: Direcção Regional da Cultura do Norte, Fundo Lucien Lambert

A terceira fonte primária directamente relacionada com o Brasil é o álbum intitulado *Contribuições para a biografia de L.[ucien] Lambert*, que colige vários recortes de notícias publicadas em periódicos franceses relacionados com a sua carreira de pianista. Em concreto, essas notícias dizem respeito a uma série de concertos que Lucien Lambert efectuou com o violinista brasileiro, Maurice Dengremont, um menino-prodígio de 11 anos de idade, considerado por Bertino Daciano “um violinista exímio, de talento exuberante” (DACIANO, 1932, p. 9). Dengremont vai para Paris em 1875 com uma bolsa do Imperador D. Pedro II. Dois anos depois, envia para a Casa Imperial brasileira “atestados da sua aplicação aos estudos, assinados pelo Prof. Henri Leonard, de Paris” (AULER, 1956, p. 56).

Os concertos aconteceram entre março e maio de 1877, em Paris, em várias cidades do norte de França e em Bruxelas. Todos os periódicos destacam o elevado grau de virtuosismo do jovem violinista brasileiro à excepção de

L'Art Musical de 10 de maio de 1877, que, embora louve o imenso talento de Dengremont, duvida que ele consiga ter uma carreira de alto nível como adulto. Efectivamente, o jornalista francês profetizou o infortúnio do violinista brasileiro; Maurice Dengremont morreu com apenas 26 anos de idade, completamente na miséria.

Quanto a Lucien Lambert, a imprensa francesa considera-o ora um "pianista brasileiro"²³ ora um "pianista americano"²⁴. A indecisão na nacionalidade do pianista não obsta a que lhe sejam tecidos grandes elogios ao seu desempenho, com uma comparação a Liszt: "Lucien Lambert possui um grande talento de pianista. Toca com grande perfeição e com uma sonoridade possante, correcta e colorida. O touché nervoso, estridente e artístico faz lembrar Liszt [...]".²⁵

O repertório interpretado por Lambert foi variado. Com o violinista, tocou uma redução para piano do Concerto em mi menor de Felix Mendelssohn e a peça *Souvenir de Bade* de Léonard. A solo, os periódicos mencionam a execução de uma Sonata de Beethoven²⁶, e duas obras de Gottschalk: a "Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Brasileiro op. 69" e a *Pensée Poétique* para piano solo. Com orquestra, Lucien Lambert interpretou a *Tarantella* de Gottschalk.

Uma cópia manuscrita desta última obra conserva-se no espólio de Lucien Lambert (Fig. 4). As anotações que constam na partitura fazem supor que foi o exemplar utilizado nos concertos de 1877.

²³ *Le National* de 15 de maio de 1877.

²⁴ *Gazette de France*, 7 de maio de 1877.

²⁵ Recorte não identificado e não datado.

²⁶ O periódico não identifica qual delas.

REFERÊNCIAS

ALMANAK DO PORTO E SEU DISTRICTO. Porto: Typographia de A. G. Vieira Paiva, 1888 e 1894.

AULER, Guilherme. *Os Bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1956.

BORBA, Tomás; LOPES-GRAÇA, Fernando. Lucien Lambert. *Dicionário de Música*, v. I. Lisboa: Edições Cosmos, 1958, p. 94-95.

CONTRIBUIÇÕES PARA A BIOGRAFIA DE L. LAMBERT. [Álbum de recortes]. Porto: Direcção Regional da Cultura do Norte.

DACIANO, Bertino. *Lucien Lambert* (esboço crítico-biográfico). Leiria: Tip. Leiriense, 1932.

GOTTSCHALK, Louis Moreau. *Tarantella*. Partitura. Porto: manuscrito, 18??.

LAMBERT, Lucien. *Nouveaux Exercices Journaliers extraits des Sonates de Beethoven*. Paris: Colombier, 18??

LAMBERT, Lucien. *Missa à Memória do meu pai Charles Lucien Lambert*. Partitura. Porto: manuscrito, 1940/41.

LAMBERT, Lucien. *Une plainte dans la nuit... Sérénade portugaise*. Partitura. Porto: manuscrito, 18??.

NAPOLÊÃO, Artur. *Memórias* [texto dactilografado]. Rio de Janeiro: Biblioteca Alberto Nepomuceno, 19??.

PHONOGRAPHES PATHÉ. *Novo Catalogo e Repertorio Portuguez*. Paris: Manier, Junho 1906.

RADIGUER, Henri. *Le Portrait de la Semaine. Lucien Lambert. Le Petit Poucet*. Paris, ano 4, n. 559, ago. 1898, p. 1-2. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8421668k.r=lucien%20lambert?rk=21459;2>. Acesso em: 30 nov. 2018.

SULLIVAN, Lester. *Composers of Colour of Nineteenth-Century New Orleans: The History behind the Music. Black Music Research Journal*, Illinois, v. 8, n. 1, p. 51-82, 1988.

1.3 REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO NA TRADIÇÃO LUSO-BRASILEIRA E PESQUISA MUSICOLÓGICA DIANTE DA CRISE POLÍTICA E ECONÔMICA

*André Guerra Cotta*²⁷

INTRODUÇÃO

Ao pensar em uma participação na mesa-redonda “Musicologia: objetos, perspectivas, metodologias, patrimônios”, por ocasião do VIII Simpósio Internacional de Musicologia da UFG, foi quase inevitável articular temas muito importantes para mim naquele momento, embora aparentemente sem vinculação direta, representados no título deste trabalho. Tais temas tomam um sentido particular quando vinculados à temática geral “Música e Diversidade”, além de continuarem ligados entre si por problemas ainda muito presentes, mesmo já decorrido um bom tempo depois da realização daquela mesa e das discussões subseqüentes.²⁸ Primeiramente, um projeto específico de pesquisa que venho realizando há alguns anos sobre fontes manuscritas contendo música instrumental para violão, que agora se encontra em uma nova fase; em segundo lugar, a crise política e econômica – que, ao que parece, cada vez mais caminha para se tornar uma crise institucional – enfrentada pelo menos desde 2013.

O projeto em questão, intitulado “Fontes musicais manuscritas para violão em acervos luso-brasileiros”,²⁹

²⁷ Universidade Federal Fluminense (UFF)

²⁸ Este trabalho é uma versão escrita e atualizada de minha participação na Mesa Redonda “Musicologia: objetos, perspectivas, metodologias, patrimônios”, realizada no VIII Simpósio Internacional de Musicologia da UFG, em junho de 2018.

²⁹ O referido projeto foi aprovado, posteriormente à realização do VIII Simpósio Internacional de Musicologia da UFG, portanto da versão original deste trabalho, no Edital Capes n.º 45/2017 - Professor Visitante Júnior no Exterior - 2017/2018, processo 88881.170428/2018-01, em função do que me encontro, no momento da finalização deste texto, em pesquisa de campo em Portugal e graças ao que posso trazer novos elementos obtidos nas pesquisas em acervos lusitanos. Aproveito desde já para agra-

tem como objetivo principal realizar um levantamento de fontes manuscritas com obras instrumentais para o violão – como denominamos no Brasil a guitarra clássica. Com isto, pretende-se ampliar o repertório conhecido com obras que remanescem no silêncio de arquivos e coleções no Brasil e em Portugal, em fontes produzidas principalmente nos séculos XVIII e XIX, mas também no século XX. Nosso levantamento tem como objetivo localizar fontes escritas para o violão como instrumento solo em notação tradicional (portanto, excluem-se os casos de fontes escritas em tablatura e outros sistemas antigos de notação), mas também inclui, como objetivo secundário, o levantamento de obras que tenham acompanhamento escrito para violão, ou seja, música de câmara vocal e/ou instrumental, como duos, trios etc., em que o violão desempenhe o papel de instrumento solista ou de acompanhamento, desde que este acompanhamento esteja escrito em notação tradicional, inclusive com baixo cifrado.

O violão parece ter sido introduzido na América Portuguesa no início do século XIX (cf. TABORDA, 2011: 72, *passim*), denominado naquela altura como “viola francesa”, “viola espanhola” ou simplesmente “viola”. Ao longo daquele século e, principalmente, no século XX, veio a se tornar um instrumento muitíssimo popular em nosso país, chegando a ser eleito como um dos grandes símbolos da identidade cultural brasileira, como, de fato, é hoje considerado. Embora o objetivo do projeto seja localizar fontes manuscritas – que, podemos pressupor, não devem existir em grande quantidade, dada a prática arraigada de transmissão oral do repertório violonístico – este levantamento pretende incluir também fontes impressas que

decer à CAPES/MEC o apoio fundamental para a realização desta etapa de pesquisa em Portugal e acrescento a importância de que as verbas para a pesquisa sejam mantidas no Brasil, para que outros pesquisadores e projetos também tenham oportunidade semelhante. Agradeço também ao CESEM da Universidade Nova de Lisboa pelo acolhimento, especialmente ao Prof. David Cranmer.

sejam consideradas raras e relevantes para o estudo do repertório para o violão na cultura musical luso-brasileira.

Alguns trabalhos realizados por pesquisadores tanto no Brasil como em Portugal já jogaram luzes sobre o assunto, especialmente no caso de obras em que o violão atua fazendo o acompanhamento, mas há muito por fazer, uma vez que há resultados de processos de catalogação mais recentes, trazendo novas fontes e obras, e também, por outro lado, existem muitas fontes ainda não devidamente tratadas e acessíveis. O avanço das pesquisas depende radicalmente do tratamento técnico dos arquivos e coleções e, em grande parte, do trabalho descritivo realizado sobre as fontes (e sobre as obras que registram), que é o que efetivamente permite sua acessibilidade à comunidade de pesquisa. Há vários exemplos, mas creio que um dos mais significativos, no âmbito aqui tratado, é o trabalho de catalogação das fontes musicais manuscritas existentes na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, realizado a partir dos anos 1950 por vários profissionais ligados àquela biblioteca, cujos volumes foram organizados e publicados por sua diretora, a bibliotecária Mariana Amélia Machado dos Santos, entre 1958 e 1968. Sem aquele trabalho fundamental, certamente não teríamos as contribuições de Gerard Béhague (1968) e de outros autores sobre o manuscrito intitulado "Modinhas do Brasil".³⁰

Trata-se de uma das fontes mais importantes para esta linha pesquisa e que contribuiu particularmente para ampliar a compreensão da diversidade musical existente na colônia setecentista, como observou José Ramos Tinhorão (1988, p. 71 e ss.). Embora no manuscrito não haja

³⁰ Cf. SANTOS, v. 3, 1960, p. 77. Trata-se do registro n.º 1596 do catálogo, que por sua vez remete à cota que localiza o documento na Biblioteca da Ajuda, mais precisamente 54-X-37(26-55). Para efeito deste projeto, especificamente, este código deverá corresponder, observada a ISO 3166 (cf. nota 5 abaixo), a PT-BA-54-X-37(26-55), onde PT indica o país e BA a instituição. Este seria o registro principal, que corresponde à coletânea, tendo como registros relacionados várias entradas secundárias, que correspondem a cada uma das peças do manuscrito, ao longo dos nove volumes do catálogo.

menção direta ao instrumento, é perfeitamente plausível a execução do acompanhamento pelo violão, o que era comum, como testemunharam muitos viajantes estrangeiros em Portugal no século XVIII (cf. BÉHAGUE, 1968, p. 52), ainda que seja mais comum, nas classes abastadas, o seu acompanhamento pelo cravo e, mais tarde, pelo piano. Rui Vieira Nery (2000, p. 11, 17) observa no gênero modinha e em seu subgênero “lundum” fortes traços de um processo de mestiçagem cultural, algo que reforça a diversidade observada por Tinhorão. Apoiado em relatos de viajantes estrangeiros, Nery também registra que as modinhas são cultivadas em diferentes extratos sociais, como os artesãos, os saraus familiares da Corte Real e até mesmo o clero católico, com vínculos com o teatro e a ópera.

Edilson de Lima (2001), no texto introdutório à sua edição das obras manuscritas no documento da Biblioteca da Ajuda, afirma que provavelmente boa parte dos acompanhamentos foi concebida tendo como base uma viola de arame e argumenta pela plausibilidade de que mesmo os acompanhamentos que não tenham uma escrita idiomática para o violão, mais próximos, portanto, do cravo ou pianoforte, possam ser tocados por instrumento da família das violas, o que justifica sua adaptação na edição para que possa ser tocado por viola ou violão. A propósito, Nery (2000, 20-21) cita o testemunho de um visitante inglês de que em Portugal, no princípio do século XIX, a harpa e o piano eram raridades, presentes apenas “nas casas dos grandes” e que a guitarra era o instrumento preferido pelas mulheres, aliás, “muito proficientes” no acompanhamento das modinhas. Essa ligação com o universo feminino é algo inusitado, de certa maneira, pois mais comumente o piano é ligado à educação feminina no século XIX, ao menos no Brasil, mas de toda maneira reforça o caráter diversificado deste universo musical. Mas também é digno de nota que Nery menciona as guitarras então utilizadas, naquela altura,

eram a viola (ou “guitarra hispânica”)³¹ e a guitarra portuguesa (na época designada por “guitarra inglesa”).

A variedade de instrumentos aparentados e das denominações, observe-se, constitui um problema bastante complexo, ligado à tradição musical ibérica e à organologia da família das violas/guitarras, que por si só reflete a diversidade de que falamos. Sem entrar em maiores detalhes, o que extrapolaria o escopo deste artigo, cabe mencionar que autores como Manuel Morais (2000) e Rogério Budasz (2004) já abordaram este problema de modo bastante exaustivo, mostrando muitas possibilidades de uso de variantes da viola e da guitarra para o repertório que se estende do século XVI ao XIX. Por outro lado, o fato de que o acompanhamento pela harpa ou pelo piano fosse mais raro e presente apenas nas classes mais abastadas aponta para a questão da distinção, algo que poderíamos comparar, por outro lado, com a tipificação da viola/guitarra como instrumento marginal, ao menos no Brasil, desde o século XVII e com conotações racistas (cf. BUDASZ, 2004, p. 11). Se a educação musical era parte da constituição de um capital cultural³² para as camadas mais abastadas, a profissão de músico era considerada inferior nos círculos urbanos e nas cortes europeias, o que se refletia na colônia luso-americana.

³¹ Um projeto que o musicólogo David Cranmer vem desenvolvendo, o Projeto Sanfona, certamente trará contribuições que ajudarão a compreender as várias denominações do violão no Brasil e em Portugal. Aliás, como já comentei com o Prof. Cranmer, seu projeto poderia perfeitamente chamar-se “Projeto Viola”, pois é um termo que representa instrumentos tão variados quanto a palavra sanfona.

³² Sem pretender aqui fazer uma tentativa de análise sociológica, cabe, porém, observar que, como aponta Jessé Souza (2017, p. 66, 90-92, *passim*), certamente apoiando sua análise na obra de Pierre Bourdieu, na base da hierarquia social moderna que começa a se formar no Brasil novecentista está um jogo de distinção permanente em relação às classes inferiores e diferentes condições de acesso às formas de capital, sobretudo do capital econômico, do capital social e do capital cultural. Os elementos que aqui encontramos, portanto, não existem desconectadamente daqueles processos sociais, algo que pretendemos aqui apenas registrar. Assim, a escolha de determinados instrumentos ou de certo repertório tinha conexões com o jogo social da distinção cultural e de certos tipos de *habitus* de classe.

Voltando à questão do tratamento das fontes, uma das razões que levaram à realização deste projeto foi a localização de algumas peças para violão durante o processo de catalogação e reorganização do acervo do Museu da Música de Mariana, realizado entre 2001 e 2003, do qual participei como editor e coordenador de catalogação (e também como catalogador, no trabalho direto com as fontes).³³ Por si só, a existência de tais fontes já era algo surpreendente, dada a já comentada raridade dos registros musicográficos dedicados ao instrumento. Na época, porém, envolvido com outras prioridades e com o próprio trabalho – por si só gigantesco – de descrição, catalogação e acondicionamento do monumental acervo do Museu da Música de Mariana, nem pensei em ver detidamente aqueles documentos. Cerca de dez anos depois, por volta de 2014, voltei a eles, dando início ao projeto, em parte pela lembrança daqueles registros, em parte porque havia há pouco retomado a prática musical com o violão.

Uma das facetas que as obras registradas nestas fontes evidenciam, já de início, é a própria diversidade do acervo do Museu da Música e, em particular, da Coleção Dom Oscar, que, ao contrário do que se poderia pensar a princípio, não contém apenas música sacra, nem somente música para coro e orquestra, mas também música instrumental (secular, profana, se a quisermos assim classificar) para outros instrumentos, inclusive para violão, como neste caso. Outro aspecto que evidencia tal diversidade é o fato de que algumas destas fontes trazem canções – modinhas, por exemplo – com acompanha-

³³ Refiro-me aqui ao projeto *Acervo da Música Brasileira – Restauração e Difusão de Partituras* (AMB-RDP), realizado entre 2001 e 2003 pela Fundarq, patrocinado pela Petrobras e administrado pelo Santa Rosa Bureau Cultural (Coordenação Geral: Eleonora Santa Rosa; Coordenação Musicológica: Paulo Castagna; Coordenação da Área de Edição: Carlos Alberto Figueiredo; Coordenação da Área de Reorganização e Catalogação: André Guerra Cotta). Em 2002 este projeto ganhou o Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade, do Ministério da Cultura, na categoria Inventários de Acervos e Pesquisas. Ressalto que foi neste projeto que propus e implementei, juntamente com a equipe, a primeira iniciativa de catalogação sistemática de um acervo brasileiro utilizando as Diretrizes do RISM, com algumas adaptações e acréscimos.

mento escrito para o violão, o que também não é comum, de maneira geral, salvo pelas já mencionadas fontes portuguesas (cf. BÉHAGUE, 1968; MORAIS, 2000; LIMA, 2001).

Antes de passar a comentar mais especificamente algumas das fontes, gostaria de mencionar que este projeto também representa, pessoalmente, certa mudança com relação às linhas de pesquisa em que venho trabalhando há alguns anos, mais voltadas para o tratamento da informação musical e para a edição musical no âmbito da música sacra. A mudança tem relação com meu interesse na própria performance das obras encontradas, mas também na ampliação de nosso conhecimento do repertório musical registrado nos arquivos e coleções luso-brasileiro no que diz respeito à música secular, portanto, em sua grande diversidade, ligado não somente à funcionalidade litúrgica católica, mas a práticas musicais cotidianas das comunidades luso-brasileiras, tais como a música de salão, o teatro musicado, os saraus e outras formas de produção cultural em que a música participa enquanto fenômeno social e histórico. Contudo, é preciso reafirmar a importância fundamental do problema do tratamento da informação em todos os aspectos da vida humana, não somente no campo da música, no campo amplo das ciências e da própria produção acadêmica, mas também na mídia - principalmente na mídia tradicional de rádio e TV - e nas redes sociais.

ALGUNS DADOS PARCIAIS DE FONTES EM ACERVOS BRASILEIROS

Apresento aqui alguns dados parciais, ligeiramente diferentes dos dados que apresentei em minha participação presencial na mesa-redonda realizada em junho de 2018, por duas razões: naquele momento, eu ainda não havia iniciado a fase atual, que consiste na pesquisa de fontes em arquivos e coleções existentes em Portugal, que já permite apresentar, em caráter provisório, alguns dados; segundo porque ainda não havia tido tempo para analisar, nem preli-

minarmente, algumas fontes que acabara de aceder, como aquelas existentes no Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ,³⁴ entre as quais pelo menos duas são de grande interesse para a discussão aqui apresentada sobre a diversidade, como mostrarei abaixo. Embora a pesquisa nos acervos brasileiros não tenha sido realizada exaustivamente, os resultados parciais obtidos confirmam a existência de um corpus relevante de fontes e obras, como procuraremos exemplificar.

As obras que localizei no Museu da Música de Mariana já foram objeto de uma comunicação específica no I Simpósio Internacional de Violão (cf. COTTA, 2018b), assim como de outros artigos mais específicos. Mas vale a pena mencionar aqui a que considero a mais surpreendente entre as obras instrumentais para violão existentes na Coleção Dom Oscar, tanto pela qualidade musical como pelos aspectos técnicos explorados no violão, especialmente no uso dos harmônicos. Trata-se da Valsa Irene (ms. CDO.27.006)³⁵, cuja composição pode-se atribuir a Conceição Tavares Coimbra, violonista e compositora atuante nas localidades de Lamim e Rio Espera na primeira metade do século XX, na chamada Zona da Mata de Minas Gerais (cf. COTTA, 2016, 2018a). Este é outro elemento que evidencia a diversidade registrada nas primeiras fontes levantadas, neste caso, diversidade que neste caso aponta também para a necessidade de vincular tais fontes aos estudos de gênero, campo cada vez mais relevante na produção acadêmica das últimas décadas e fundamental para o processo civilizatório. O fato

³⁴ Agradeço desde já à equipe da BAN-EMUFRJ pela atenção dispensada e pelo contorno das dificuldades ocorridas em função da greve dos caminhoneiros, em fins de maio de 2018, e outros problemas na negociação para a consulta às fontes do Setor de Manuscritos.

³⁵ Para efeito deste projeto, o código integral para referência do documento, seguindo as normas ISO 3166 e ISO 3166-2, será BR-MG-MMM.CDO.27.006, onde BR indica o país, MG o estado e MMM a instituição. Podem Os elementos finais indicam a seção do acervo do MMM, no caso a Coleção Dom Oscar (CDO), a subseção 27, que reúne os documentos cuja origem geográfica é a cidade de Lamim e, finalmente, o número do documento, 006. Para maior economia, indicaremos somente a parte final, ficando subentendidos os elementos precedentes.

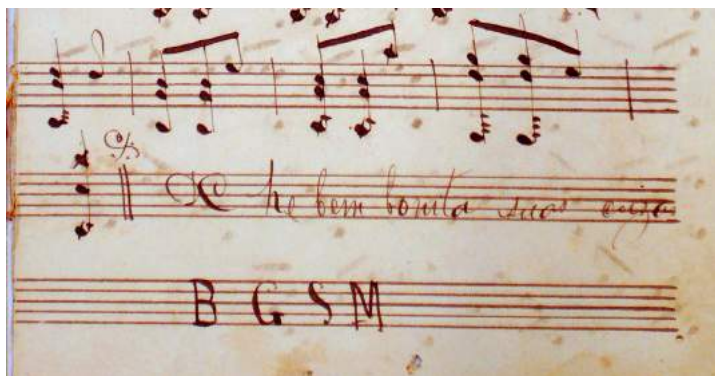
de encontrarmos por meio deste estudo uma compositora para violão não é trivial nesse sentido, inclusive.

Um fenômeno também já relatado em outros trabalhos, mas que revela um dado importante com relação à educação musical, é a circulação de obras didáticas para o violão sob a forma de cópias manuscritas, o que está representado de maneira peculiar em um documento (infelizmente, fragmentado, incompleto) da Coleção Dom Oscar, o manuscrito CDO.01.358.³⁶ Este manuscrito contém 30 peças para violão copiadas, direta ou indiretamente, do Método Op. 59 de Matteo Carcassi, publicado na Alemanha na década de 1830 e posteriormente traduzido para o português e publicado por Raphael Coelho Machado em 1853.³⁷ Embora não tenhamos até o momento identificado o(a) copista, este documento traz algumas inscrições distintas, identificáveis como sendo de uma camada média do interior da região das Minas Gerais de fins do século XIX. Observe-se o uso de um português que, ao menos em relação à norma culta do português brasileiro contemporâneo, soa “incorreta”, “caipira” e escapa à “norma culta”, na frase “hé bem bonita suas coizas” (cf. Figura 01).

³⁶ Como explicado acima, este código indica o documento 358 da subseção 01 - Mariana, da Coleção Dom Oscar (CDO).

³⁷ Não está claro, pelos dados obtidos até o momento, se esta publicação se deu de fato no Brasil ou em Lisboa. Vieira (1900, v.2, p. 49 e ss.) informa que Machado transferiu-se de Angra para Lisboa em 1835 e “tres annos depois passou ao Brazil, estabelecendo-se no Rio de Janeiro”, retornando a Lisboa em 1851 e voltando para o Brasil em 1853. É Vieira que data a publicação “Methodo completo de Violão” de 1853, não deixando claro, entretanto, se foi produzida em Portugal ou no Brasil (p. 51). Observe-se o uso da denominação “violão”, ao que parece, no próprio título da tradução de Machado para o “Methodo Complete de Guitarre”, op. 59 de Matteo Carcassi.

Figura 1 - Detalhe do manuscrito CDO.01.358, que contém peças do Método Op. 59, de Matteo Carcassi



Fonte: Coleção Dom Oscar, o manuscrito CDO.01.358. Museu de Mariana

Não há dúvida de que poucos sabiam escrever na colônia luso-americana e menos pessoas ainda sabiam escrever música, mas essa prática linguística indica entrelaçamentos entre “culto” e “popular” que dão margem a muitas reflexões, tanto no que diz respeito aos gêneros e formas nele registrados, tais como valsas, galopes e dobrados, como à circulação de um repertório que às vezes é apressadamente classificado como erudito. Esse me parece um indício de que a delimitação estanque entre produção erudita e popular, tão consolidada na cultura ocidental e, especialmente, no Brasil, não permite compreender como de fato se deu a apropriação/circulação destes repertórios nas diferentes camadas sociais desde os tempos da colônia luso-americana. É algo que exige um estudo mais específico do ponto de vista da linguística, mas que aponta, igualmente, para uma complexa fronteira entre letramento, padrão gramatical e alfabetização musical, processos restritos a uma pequena parcela da população, possivelmente ligada à aristocracia rural.³⁸ Porém, tais fronteiras também

³⁸ Destaque-se ainda a presença das iniciais “B. G. S. M.”, que poderiam ser iniciais do(a) copista ou ainda uma louvação reverencial ao poder monárquico expresso em uma

se ligam às práticas musicais, sobretudo sob a grande influência do Rio de Janeiro, onde os processos de assimilação e constituição de gêneros musicais como a polca e o maxixe apontavam para a toda uma problemática cultural que também tem fortes elementos de mestiçagem cultural, refletida também na música popular urbana (cf. WISNIK, 2004, p. 18, 27, *passim*).

Se na Biblioteca da Ajuda existe a coletânea setecentista intitulada “Modinhas do Brasil”, encontramos na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (BAN-EMUFRJ) uma coletânea intitulada “Modinhas Portuguezas | Com acompanhamento | De | Guitarra Hespanhola”, provavelmente copiada no século XIX (fonte CGM-P1-D2).³⁹

Figura 2 - Detalhe da página inicial da coletânea de “Modinhas Portuguezas” (CGM-P01-D02)



Fonte: Coleção “Modinhas Portuguezas | Com acompanhamento | De | Guitarra Hespanhola”. Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (BAN-EMUFRJ)

Trata-se de um documento infelizmente fragmentado, pertencente à Coleção Guilherme de Mello, hoje incorporada

fórmula como “Boa Graça de Sua Majestade”. Agradeço a observação desta segunda possibilidade a Dinko Fabris.

³⁹ Tal como no caso dos códigos de referência antes referidos, este código poderia ser padronizado como BR-RJ-BAN.EM.UFRJ-CGM-P1-D2. Para maior economia utilizaremos apenas os elementos finais.

ao acervo da BAN-EMUFRJ. Nesse caso, a origem espanhola da guitarra fica evidenciada na denominação utilizada no título do frontispício, mas nas páginas internas o instrumento é simplesmente chamado de “guitarra”. A propósito, o problema da denominação do instrumento nas fontes, tanto no Brasil como em Portugal, é particularmente complicado e interessante, como procuraremos mostrar. Também à Coleção Guilherme de Mello pertence um impresso raro de outra “Modinha portuguesa”, que traz uma característica importante: a publicação conjunta do acompanhamento escrito tanto para piano como para violão (fonte CGM-P1-D7). O título de capa é “Nº 1. | Lindos olhos | engraçados | Coleção | de | Modinhas | P^a | Canto com Acompanhamento | de | Pianoforte ou viola francesa” e o título na página inicial é “Nº 1 Modinha Portuguesa”, como se pode ver na figura 03. Observe-se, porém, que a própria nomenclatura do instrumento é diferente com relação à capa, evidenciando, provavelmente, que ambas as denominações de viola francesa e guitarra eram correntes à época da publicação, que podemos situar por volta de 1850.⁴⁰

⁴⁰ Encontramos no repositório digital da Biblioteca Nacional uma única menção da empresa “Carlos Aurnheimer & Cia”, no *Diário do Rio de Janeiro*, n. 8446, ano XXIX, de 15 de julho de 1850. Mesmo considerando que tenha sido uma editora atuante em período mais amplo, este dado permite estimar a data da publicação.

Figura 3 - Detalhe da página inicial da "Modinha Portuguesa" *Lindos olhos engraçados* (CGM-P01-D07)

The image shows a page from a music manuscript. At the top, it is numbered '2' and titled 'N.º 1. MODINHA PORTUGUEZA.'. Below the title, the tempo is marked 'ANDANTINO.'. The score is arranged in four staves. The top staff is for 'GUITARRA.' (Guitar), the second and third staves are for the vocal line with lyrics 'Lin-dos ol - hos en - gra - ça - dos quan - do' and 'Lin-dos ol - hos en - gra - ça - dos quando', and the bottom staff is for 'PIANO.' (Piano). The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat).

Fonte: Coleção Guilherme de Mello. Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ

Quanto ao acompanhamento, este documento mostra como um editor da época organizava a harmonia pensando em ambos os instrumentos e reflete, possivelmente, o que faria um intérprete ao acompanhar, com o violão, uma obra cujo acompanhamento estivesse escrito para o piano. Afinal, como mostra com clareza James Grier (1996), o processo editorial equivale, em vários aspectos, ao processo hermenêutico da performance, com a diferença fundamental que seu produto será fixado na forma do texto estabelecido, enquanto que o produto da performance será realizado apenas na execução (perdendo-se, caso não seja registrado em formatos audiovisuais). Por outro lado, este documento explicita a vinculação existente entre as práticas composicionais/interpretativas e o mercado editorial luso-brasileiro, na medida em que se trata de uma adaptação da cantiga "Não o saiba ninguém mais",

de Domingos Caldas Barbosa, publicada na sua *Viola de Lereno* (BARBOSA, 1798, v. 1, n. 8, p. 22-24), também encontrada em outras fontes levantadas no Brasil.

Há várias fontes de modinhas que não as identificam como tal, e esse é o caso da fonte CFCL-296⁴¹ da Coleção Francisco Curt Lange do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, que traz, sem especificação, a canção “Como o orvalho da noite” com acompanhamento escrito para o violão, constando esta denominação, como se pode ver na figura 04.

Figura 4 - Detalhe da fonte MIOP-CFCL.296, com a menção do instrumento



Fonte: Coleção Francisco Curt Lange do Museu da Inconfidência de Ouro Preto


Essa canção foi publicada em várias coletâneas no século XIX, mas sem a música, que somente encontrei em “Canções Populares do Brasil” (MENDES, 1911)⁴², com a melodia e o texto ligeiramente variados com relação à fonte da CFCL. Esta publicação, impressa no Porto, informa na folha de rosto que se trata de “Coleção escolhida das mais conhecidas e inspiradas modinhas brasileiras, acompanhadas das respectivas músicas, a maior parte das quais trasladada da tradição oral pela distinta pianista D. Júlia de

⁴¹ BR-MG-MIOP.CFCL-296.

⁴² Embora publicada por um editor no Rio de Janeiro, a obra traz nas páginas que antecedem a folha de rosto a informação de que foi impressa no Porto, na Typographia da Empresa Litteraria e Typographica, em 1911.

Brito Mendes” (MENDES, 1911, s/ p.).⁴³ Como se pode ver na figura 05, embora ritmicamente simplificada, a melodia é estruturalmente a mesma que está manuscrita na fonte da CFCL, embora naquela fonte esteja na tonalidade de sol maior e com uma ornamentação ausente nesta versão impressa, além, é claro, do acompanhamento escrito também aqui ausente.⁴⁴

Figura 5 - Detalhe da modinha “Como o orvalho da noite” (MENDES, 1911, p. 95)



**Como o orvalho da noite
Busca o carinho da flôr,
Assim minh'alma em delírio
Suspira por teu amor.**

Fonte: “Canções Populares do Brasil” (MENDES, 1911)

⁴³ Atualizei a grafia das palavras “colecção”, “brazileiras”, “quaes” e “distincta”, que assim estavam no original. O mesmo para a nota abaixo, para “auctorisação”, “publical-as” e “à venda”. Procederei da mesma maneira para as demais transcrições neste texto, sem indicar cada palavra alterada, para maior economia.

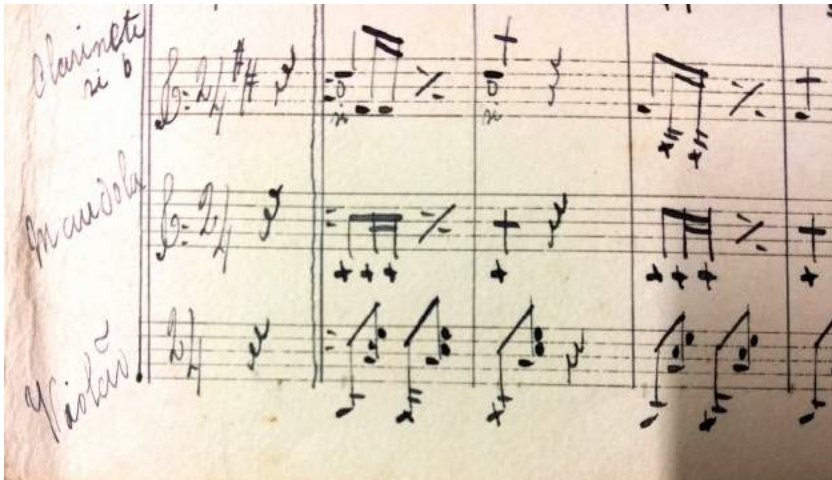
⁴⁴ Porém, em uma das folhas que antecedem a folha de rosto consta o seguinte aviso, que é praticamente um reclame: “Algumas das musicas que figuram neste livro são edições dos srs. M. A. Gomes Guimarães, Bevilacqua e Arthur Napoleão, de quem obtivemos autorização para publicá-las aqui, e em cujos importantes estabelecimentos são encontradas à venda com acompanhamento para piano”.

ALGUNS DADOS PARCIAIS DE FONTES EM ACERVOS PORTUGUESES

Desde outubro de 2018 comecei a nova fase de pesquisa nos acervos portugueses, começando pela Biblioteca Nacional de Portugal, em seguida pela Biblioteca da Casa de Bragança, em Vila Viçosa, e pelo Museu Nacional da Música, em Lisboa. Posteriormente estive em outros arquivos e bibliotecas em Lisboa, Porto, Coimbra e Évora, onde encontrei fontes que estão ainda por ser mais detidamente analisadas, sobre as quais não falarei ainda.

A primeira consideração a fazer diz respeito à já esperada dificuldade com relação à nomenclatura do instrumento, que em Portugal é chamado atualmente de viola ou de guitarra clássica e, muito raramente (somente em contextos de conexão intercultural com a música brasileira), de violão, ainda que este termo seja conhecido e reconhecido. Ernesto Vieira (1899, p. 527-528) registra a sinonímia entre violão e viola francesa (embora considere que a segunda expressão seja “um nome bem impróprio”), e também a denominação de *guitarrão* (p. 273), que até o momento não encontramos em nenhuma fonte primária. Ocorre, porém, que encontramos fontes na Biblioteca Nacional de Portugal que registram o uso da denominação “violão” em fontes manuscritas das primeiras décadas do século XX, contendo música para grandes grupos universitários, as chamadas Tunas, uma tradição ainda viva. A figura 06 mostra um detalhe da primeira página da Tuna “Cantos Populares”, pertencente ao Fundo Albertina Mantua, na Biblioteca Nacional de Portugal, cópia de Abel Silva, datada de 20 de junho de 1915, em Pombal, na qual se lê claramente a denominação do instrumento.

Figura 6 - Tuna "Cantos Populares", cópia de 1915 (detalhe, fonte da BNP)



Fonte: Fundo Albertina Mântua na Biblioteca Nacional de Portugal

Porém, se a denominação de "viola" é a mais utilizada e a denominação "violão" caiu em desuso, a expressão "guitarra", quando assim utilizada, sem adjetivos, geralmente se refere à guitarra portuguesa, um instrumento típico de Portugal (e muito revalorizado nas últimas décadas), para o qual existem muitas fontes manuscritas e impressas desde o século XVIII. Além da confusão entre os dois tipos de guitarra mencionados - a guitarra clássica e a guitarra portuguesa - há também outros instrumentos assim denominados e especificados com outras origens, como *guitarra inglesa* (que, ao que parece, é a própria guitarra portuguesa)⁴⁵ e a *guitarra espanhola* de cinco ordens. Para complicar, à medida que começamos a lidar com fontes que tenham sido produzidas no início dos setecentos, as várias configurações das guitarras ou violas - a viola de

⁴⁵ Segundo Nery (2000, p. 20) a guitarra portuguesa recebia esta designação por ter entrado em Portugal provavelmente pela comunidade britânica residente no Porto e em Lisboa, trazida da Inglaterra. Já VIEIRA (1899, p. 271-273) atribui à guitarra portuguesa uma origem mourisca, descendendo do alaúde árabe, acrescentando que "a nossa guitarra não é usada em nenhum outro país, e [...] o instrumento denominado pelos estrangeiros *guitarra* tem entre nós os nomes de *violão* ou *viola francesa*" (p. 273).

arame, a viola d'arco (que geralmente designa a viola de arco da orquestra de cordas, mas muitas vezes não está denominada com o adjunto que dá precisão à denominação, e, portanto, apenas indicada como "viola") - formam um emaranhado bastante complicado.⁴⁶

Esse emaranhado terminológico acaba se tornando um desafio bastante difícil para os processos de catalogação, na medida em que é preciso, quase sempre, analisar o texto musical para poder identificar o instrumento para o qual a obra foi escrita. Mesmo assim, uma vez identificado o instrumento, o catalogador terá que optar por uma denominação que faça mais sentido no seu contexto cultural - portanto, no caso de processos descritivos realizados no Brasil, a opção seria violão; no caso português, viola ou guitarra clássica - e teríamos novo problema para a recuperação da informação precisa, levando muitas vezes o pesquisador a fontes fora de seu escopo. Uma solução neste caso é a utilização de uma abreviatura padronizada internacionalmente, como "guit", no caso do projeto RISM.⁴⁷ A isto se soma o fato de que muitas fontes ainda não foram descritas - realidade que é similar ao nosso contexto brasileiro.

Feitas estas considerações, gostaria de mencionar rapidamente mais alguns dados, destacando, para ilustrar a diversidade do material, tanto em termos de repertório como de contexto histórico, algumas das fontes já levantadas. Começando pela Biblioteca Nacional de Portugal, que disponibiliza várias fontes já digitalizadas (embora muitas outras não o estejam) e onde há um grande número

⁴⁶ O problema fica ainda mais complicado nas fontes dos séculos XVI e XVII, em que instrumentos como a viola d'amore e todos os pertencentes à família das violas da gamba, que é bastante grande, concorrem na homonímia. Nosso recorte, porém, restringe o levantamento às fontes dos séculos XVIII ao XX, como já mencionado.

⁴⁷ O projeto RISM - *Répertoire Internationale des Sources Musicales* (cf. <http://www.rism.info/home.html>) foi fundado em 1952, por iniciativa conjunta da Sociedade Internacional de Musicologia (IMS) e da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musical (IAML). Cabe observar, porém, que não há ainda no RISM abreviaturas para todas as variedades de guitarras e violas, algo que talvez caiba à musicologia ibero-americana desenvolver.

de fontes, algumas, porém, para guitarra portuguesa, mas um bom número delas para o violão, entre estas, métodos, material impresso raro e um pequeno número de manuscritos. Um destes é uma coletânea de obras vocais com acompanhamento para o violão, que pertenceu ao musicólogo português Ernesto Vieira, hoje identificado pela cota MM-4814. Saliento aqui o título da primeira canção, uma "Modinha Portuguesa", como aquelas que encontramos em fontes da Coleção Guilherme de Mello, da BAN-UFRJ.

Figura 7 - "Modinha Portuguesa" (fonte MM-4814, da BNP)



Fonte: Coleção Guilherme de Mello na Biblioteca Alberto Nepomuceno - UFRJ

São dezenove canções, em várias línguas, apenas a primeira e a última delas em português, esta última incompleta. Somente esta coletânea daria um vasto estudo, pois parece tratar-se de canções de origens diversas que fizeram, de alguma maneira, parte da tradição lusitana e registram formas de acompanhamento violonístico de canções.

No Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, em Vila Viçosa, há também fontes com música para violão, algumas contendo obras vocais e instrumentais com acompanhamento escrito para o instrumento, mas há também obras instrumentais para violão solo. Destaco a presença de peças instrumentais para violão compostas por Antonio Cano, uma delas, pelo menos, com qualidades musicais dignas de maior atenção. Curiosamente, há, da mão deste compositor, um arranjo, dedicado ao Rei D. Fernando, de

uma obra bastante peculiar, originalmente composta por Carl Gottlieb Reissiger, intitulada “O último pensamento de Weber”, que consta no já mencionado Método op. 59 de Carcassi. Se a música não é tão pomposa, na verdade uma peça de salão vulgarizada ao longo do século XIX (a ponto de merecer sua inclusão no método), a dedicatória o é: “Offerecido | pelo Aniversario | De | Sua Majestade El Rei O Sn.r | D. Fernando | Ultimo pensamento | de | Weber | arranjado para viola-francesa | por | Antonio Cano” (fonte: MBCB-AM-G2-102-u).⁴⁸

Uma obra notável existente na Biblioteca da Casa de Bragança é a Mazurka “Angelo della carità”, composta por Attilio Ricci, que traz na capa dedicatória à Rainha de Portugal: “A SUA MAESTÁ LA REGINA | DEL PORTOGALLO | MAZURKA | ANGELO DELLA CARITÁ | OMAGGIO | DEL MAESTRO | ATTILIO RICCI | RICORDO DI LIVORNO | 26 Aprile 1903”. Curiosamente, no mesmo manuscrito, aparentemente um autógrafo, há duas versões da obra, uma para bandolim e violão e outra para piano solo, com diferenças significativas entre as duas (fonte: MBCB-AM-G2-102-b).⁴⁹

Se a Mazurka de Ricci parece ter sido ofertada como uma recordação de viagem da Rainha a Livorno, na Toscana, existem na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, obras de músicos italianos com acompanhamento escrito para o violão que devem ter sido compostas pelos mesmos em Portugal, a serviço da Corte, nos séculos XVIII e XIX. É o caso de uma coletânea de canções compostas por Giuseppe Forlivesi, em cópia que traz o título “Sei Canzuncine | A Voce di Soprano | Con accompagnamento di

⁴⁸ O código completo, seguindo o critério ISO, será PT-FCB-MBCB-AM-G2-102-u. Esta codificação, baseada no catálogo elaborado por ALEGRIA (1989, p. 196) identifica este documento como parte da seção G - Música Manuscrita Profana, maço 102, item “u”. A codificação está sendo atualizada por equipe do CESEM, que transformou, para maior clareza, o elemento alfabético que identifica o item em elemento numérico, de forma que a codificação atualizada, ainda a ser publicada, deverá corresponder a PT-FCB-MBCB-AM-G2-102-09.

⁴⁹ Que deverá corresponder a PT-FCB-MBCB-AM-G2-102-02.

Sola Chitarra | Francese. | Composte da Giuseppe Forlivesi” (fonte BA-54-III-25(5-10)).⁵⁰ Outro músico italiano que ali deixou umas obras vocais com acompanhamento para violão é Nicola Signorile, autor de uma “canzonetta” ou três “canzonette”, em documento intitulado “Canzonetta | Con accompagnamento di Chitarra Francese | Del Sign.r | Don Nicola Signorile” (fonte: BA-54-X-37(6-8)).

Tais dados, relembramos, são ainda provisórios, mas já permitem vislumbrar um resultado bastante atraente, com edição de obras representativas da diversidade dessa tradição, que aqui procuramos exemplificar, ainda que parcialmente. Além de oferecer edições modernas com aparato crítico, com contextualização e informação adequadas para a performance contemporânea de obras que ainda iremos selecionar, pretende-se disponibilizar informação científica sobre todas as fontes, assim como sobre os arquivos e coleções pesquisados, procurando facilitar o acesso aos documentos originais.

EXPECTATIVAS E PERSPECTIVAS, DIFICULDADES E PROBLEMAS

Para concluir, gostaria de mencionar que minhas expectativas iniciais para este projeto têm sido, aos poucos, alcançadas, apesar de certas dificuldades, algumas das quais é necessário e útil discutir. E para enfrentar tais dificuldades, penso que é preciso trabalhar como ações voltadas para o tratamento técnico do patrimônio musical luso-brasileiro, assim como na difusão de diretrizes éticas para a pesquisa científica e na articulação política ampla e transnacional.

Como em todo trabalho de campo, a pesquisa documental em arquivos e coleções está sempre sujeita a problemas de ordem variada. Um exemplo que podemos

⁵⁰ Que deverá corresponder a PT-BA-54-III-25(5-10). Cf. SANTOS, v. 2, p. 59-60, registro 842. Este seria o registro principal, que corresponde à coletânea, tendo como registros relacionados os números 841, 843, 844, 845, 846 e 847, que corresponde a cada uma das canções.

aqui relatar foi a ocorrência da greve dos caminhoneiros brasileiros contra o aumento dos combustíveis, em fins de maio de 2018, que acabou coincidindo com a data marcada para a minha pesquisa no setor de manuscritos da BAN-EMUFRJ. Por uma série de motivos que não seria o caso de detalhar aqui, mas que passa pela falta de recursos materiais e humanos, a negociação para essa visita tinha já levado cerca de um ano e, na véspera de concretizá-la, esse imprevisto obrigou-nos a adiar mais uma vez a atividade, que acabou acontecendo, finalmente, cerca de três semanas depois, em meados de junho de 2018. Apesar das dificuldades, foi possível, finalmente, aceder às fontes e realizar as tarefas propostas.

Nem sempre é assim. Como já discutimos em outros trabalhos, muitas vezes os acervos acabam sendo fechados para a pesquisa pelo simples impedimento do acesso físico. Obviamente, quando se trata de acervos privados, o caminho é o convencimento dos seus proprietários quanto à importância da atividade de investigação científica (aqui utilizando a concepção ampla de ciência, que abarca a produção de conhecimento nas humanidades e nas artes). Embora também a ação individual de cada pesquisador seja importante, não será ela, isoladamente, que levará a uma consciência ampliada, por parte da comunidade, sobre esse aspecto. Esse convencimento passa por uma estratégia coletiva e também por políticas públicas, uma vez que se faz em nome do interesse coletivo.

No caso de instituições públicas, o acesso é legalmente garantido, tanto como Brasil, como em Portugal. Mas já houve, no Brasil, casos de instituições públicas em que o acesso era não apenas dificultado, mas simplesmente impedido, sem cerimônia alguma. Hoje, se existem tais casos, não há justificativa plausível, muito menos complacência, e os profissionais que assim procedem, como funcionários públicos, estão descumprindo sua função, portanto, infringindo preceitos éticos do ponto de vista administrativo. Também

estão infringindo preceitos da ética científica, posto que são profissionais do campo da ciência da informação, e a dificuldade do acesso se caracteriza como má-conduta científica na medida em que isso impede ou prejudica o trabalho coletivo de construção da ciência e a apropriação coletiva de seus resultados (cf. SANTOS, 2011).

Por outro lado, como exemplificado, o acesso físico não basta por si só, pois a acessibilidade das fontes só existe, de fato, por meio de descrição acurada das fontes e de bons instrumentos para a recuperação da informação. Todo pesquisador que já se encontrou na situação de pesquisar em um acervo sem contar com um único instrumento de busca, nem mesmo um simples inventário sumário, sabe o quanto é difícil, senão impossível, fazer seu trabalho. Muitas vezes, em tais casos, o pesquisador passa a “catalogar”, quase sempre com procedimentos baseados no puro empirismo e, até por força das limitações, de maneira pragmática e dirigida para o seu interesse próprio de pesquisa. Por isso, é necessário investir em processos sistemáticos de tratamento de arquivos e coleções e de descrição das fontes, de maneira a maximizar os futuros empreendimentos de pesquisa musicológica. Para tanto, é preciso que haja uma articulação dos profissionais e associações para promover o fortalecimento das instituições públicas custodiadoras de arquivos e coleções musicais (a tragédia do incêndio do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em setembro de 2018, é um sintoma da grave situação em que, de maneira geral, as instituições culturais brasileiras se encontram e do risco que isso representa, a médio prazo, de prejuízos incalculáveis para a cultura humana).

No caso da pesquisa de que aqui tratamos, é necessário buscar fontes em acervos diversos, o que torna ainda mais crucial a questão da descrição das fontes. O problema da denominação do violão em ambos os países e no âmbito de uma mesma língua, em diferentes períodos históricos, exemplifica bem o desafio do ponto de vista da comple-

xidade da tarefa de catalogação, na medida em que exige conhecimento especializado para que se possam realizar descrições acuradas das fontes. Nesse sentido, é fundamental para o tratamento técnico de arquivos de organismos musicais o avanço da arquivologia musical, assim como, para a descrição das fontes, é importante incrementar a atuação dos Grupos de Trabalho RISM no Brasil e em Portugal, o que aos poucos começa a acontecer. No presente caso, é óbvio que a pesquisa seria muito menos difícil caso a base RISM estivesse atualizada com mais dados de fontes brasileiras e lusitanas (o mesmo vale, penso, para os demais projetos “R”,⁵¹ mas insisto que temos avançado ainda pouco no caso das fontes musicográficas). Ainda que a base RISM, hoje aberta à consulta gratuita, contenha um total de 1.132.000 registros de fontes musicais, 111.700 registros de autoridade de nomes pessoais, 70.400 registros de autoridade de instituições e 34.500 registros de autoridade de literatura secundária,⁵² as fontes de acervos brasileiros e portugueses são ainda relativamente poucas.

Nesse sentido, há alguns avanços, como a implementação da base de dados do RISM-Brasil (cf. <https://adohm.ufba.br/dbrismbrasil/>), a realização do I Seminário do RISM-Brasil, em 2012 e uma iniciativa conjunta de tradução das Diretrizes e da interface do *Muscat* para o português, em processo (algo que se espera concretizar ainda em 2019 e que certamente irá impulsionar as iniciativas de catalogação em ambos os lados do Atlântico). É preciso avançar mais, buscando superar as amarras corporativistas e as fronteiras disciplinares, procurando envolver outros campos de conhecimento como a História, a Sociologia, a Antropologia, a Ciência da Informação - incluindo-se nela a Arquivologia, a Biblioteconomia e a Museologia - para

⁵¹ Os projetos “R” são, além do RISM: o RILM - Répertoire International de Littérature Musicale, fundado em 1966 (cf. <https://www.rilm.org/>); o RIdIM - Répertoire Internationale d'Iconographie Musicale, fundado em 1971 (cf. <https://ridim.org/>); e o RIPM - Répertoire International de la Presse Musicale, fundado em 1980 (cf. <https://www.ripm.org/>).

⁵² Cf. <http://www.rism.info/en/community/muscat.html>.

citar algumas das mais importantes. É preciso incentivar a presença de profissionais destas áreas tanto na AIBM-Brasil como na ABMUS – Associação Brasileira de Musicologia e (que são os equivalentes brasileiros da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musical - IAML/AIBM e da Sociedade Internacional de Musicologia-IMS). Assim, poderemos ver de forma mais otimista as perspectivas de trabalho cooperativo com relação ao patrimônio musical ocidental, em conexão com outros campos, em uma articulação política que avance no nível nacional e no nível transnacional, entre Brasil e Portugal.

Porém, se a situação no Brasil é de crise econômica e política, em Portugal vive-se o oposto. Há um projeto soberano em curso, no qual a sociedade portuguesa tem voz e representação real de seus interesses, o que se manifesta em muitos avanços inclusive na área da cultura. Uma dificuldade que tenho a relatar é quanto aos serviços de reprodução digital de fontes, que muitas vezes são bastante caros, mesmo em instituições públicas.⁵³ Ocorre que o Parlamento Português aprovou um projeto de lei do Partido Socialista que permite a fotografia digital nas bibliotecas e arquivos públicos de Portugal para fins de pesquisa, algo que começa a tornar-se realidade, apesar de alguma resistência em certas instituições. Trata-se de uma política pública que irá incentivar a pesquisa e certamente trará resultados positivos para a produção de conhecimento em todos os campos científicos.

No caso do Brasil, parece que estamos retrocedendo, então a articulação é importante do ponto de vista científico, mas também do ponto de vista político, no sentido amplo.

⁵³ Apenas para dar uma noção, o preço da imagem digital no Museu Biblioteca da Fundação Casa de Bragança em Vila Viçosa, em janeiro de 2019, é de €5,00 (o que equivale a cerca de R\$23,00), sem direito a publicação. O preço, no caso de haver a finalidade de publicação, é de €105,00 por imagem. Em instituições públicas os preços não são tão altos, mas mesmo assim, ao final de meses de trabalho, os custos com a reprodução de documentos são expressivos. Porém, em instituições como a Biblioteca Nacional de Portugal, a nova legislação, acima referida, já está sendo observada.

Já foi o tempo em que seria possível para os profissionais de qualquer um dos campos envolvidos trabalhar desconectadamente das questões políticas - seja no plano mais geral, ligado à administração nas três esferas, federal, estadual e municipal, seja nos planos específicos das políticas públicas das áreas da cultura, da educação e da ciência e tecnologia. Por mais que haja denúncias e protestos desde que o Congresso Nacional aprovou a chamada "PEC do orçamento", hoje Emenda Constitucional 95, que impôs à sociedade brasileira 20 anos de corte orçamentário nas áreas de educação e saúde, somente agora seus efeitos começam a aparecer. São vários os sintomas de asfixia das agências de fomento, tanto no nível dos estados como no nível do governo federal; as próprias universidades públicas vêm sofrendo com tais cortes e a tendência, em curto ou médio prazo, é a paralisação das atividades simplesmente por falta de condições mínimas, uma vez que os serviços terceirizados, tais como limpeza e segurança, já começam a ser interrompidos por falta de recursos.

Desculpe o (a) leitor (a) se pareço digredir, mas garanto que não se trata disso: os problemas decorrentes do avanço dos interesses externos de multinacionais, assim como do mercado financeiro em parte sediado no país, afetam diretamente o ensino e a pesquisa científica no Brasil (o mesmo ocorre em outros países na América Latina, e inclusive na Europa, como até mesmo o noticiário tradicional reporta). Tudo isso significa que as políticas públicas que tiveram algum avanço nos anos anteriores serão drasticamente afetadas por cortes de gastos que não tem outra finalidade que não pagar uma dívida pública que é, segundo a coordenadora nacional da Auditoria Cidadã da Dívida⁵⁴, Maria Lúcia Fatorelli, um sistema legalizado de assalto aos cofres públicos, ao tesouro nacional, para pagar juros estratosféricos de uma dívida que nunca acaba. E aqui o problema da informação assume proporções trágicas, uma

⁵⁴ Cf. <https://auditoriacidada.org.br/>.

vez que o emaranhado conceitual, terminológico e teórico desnorteia qualquer cidadão, mesmos os mais dotados de capital cultural, porque há, na mídia tradicional, um processo de desinformação que há décadas manipula as informações que a sociedade recebe. Essa manipulação passa também pela academia, sobretudo na esfera dos campos da Economia e do Direito, mas até mesmo da própria Sociologia, na gênese de termos vulgarizados e acatados largamente, tanto pela esquerda como pela direita, como é o caso dos frágeis conceitos de patrimonialismo – que esconde a corrupção do mercado, atribuindo-a somente a setores do estado – e de populismo – que criminaliza e estigmatiza a bandeira da igualdade social, como mostra Jessé Souza (2017, p. 223, 228, *passim*). Mas estes são exemplos sofisticados, se comparados ao linguajar do jornalismo político e econômico da mídia tradicional, mas simplistas e pragmáticos.

Não caberia aqui entrar em detalhes, mas tudo se conecta: a falta de clareza na linguagem muitas vezes é apenas uma estratégia “retórica” para falsear o conteúdo, dificultar a compreensão e até mesmo para dar ao leitor/ouvinte/expectador a falsa sensação de “erudição” de quem fala/escreve ou, inversamente, de incapacidade da parte de quem ouve/lê para compreender os conteúdos e termos dourados com vernizes de suposta cientificidade. Por isso, creio que é parte importante da ética científica procurar sempre a clareza, em qualquer campo de conhecimento, tratando-se de qualquer objeto e em todo contexto teórico. Obviamente, determinados campos exigirão conhecimento básico indispensável para a compreensão e objetos complexos exigirão linguagem complexa, mas muitas vezes temas complexos, como o problema da Dívida Pública ou a recente proposta de reforma/destruição do Sistema de Previdência Social, podem ser compreendidos pela maior parte das pessoas se houver clareza na linguagem e uma real intenção de informar. Fatorelli (2019) mostra, por

exemplo, como um termo espertamente “cientificizado”, a *securitização*, é uma armadilha conceitual e técnica para o assalto legalizado ao tesouro pelo sistema financeiro (cf. FATORELLI, 2019) ou ainda que a questão de gênero está fortemente implicada na proposta de destruição do regime de solidariedade que está no bojo da chamada “reforma” da Previdência. Esses exemplos mostram que a universidade tem sua parcela de responsabilidade no trato de questões cruciais para a construção do país, para a solução da crise em que estamos envolvidos e na qual há sérios conflitos de interesse contra o interesse coletivo e a soberania brasileira. Por isso, a saída para a crise implica em tomar posturas críticas no próprio trabalho acadêmico, ainda mais nessa época de obscurantismo, de ódios e ressentimentos que impedem uma abordagem racional do emaranhado em que nos metemos.

Tudo isso tem impactos óbvios na vida acadêmica, nas perspectivas de curto e médio prazo para a pesquisa em todos os campos de produção de conhecimento, mas provavelmente a cultura e as artes sofrem já mais do quaisquer outros, a começar pela extinção do Ministério da Cultura. Por isso, cada vez mais, é preciso trabalhar coletivamente, com uma agenda estratégica e com articulação política que permita que avancemos, que impeçamos o retrocesso que ameaça todas as áreas, especialmente a educação e a pesquisa. Uma agenda coletiva de pesquisa, que permita o desenvolvimento de novos campos teóricos como a arquivologia musical, a análise grafotécnica aplicada à música, o estudo sistemático dos papéis de música (fabricantes, marcas d’água, datas, circulação entre América e Europa etc.), das ferramentas e pigmentos, enfim, uma agenda que articule as iniciativas autônomas de pesquisa se torna cada vez mais importante para enfrentar nossos desafios. E isto se deve procurar em âmbito nacional, mas também em conexão com os colegas de outros países.

Cada vez mais a proposta de uma “musicologia sem fronteiras”, tal como apresentada pelo ex-presidente da IMS, Dinko Fabris, se torna importante para nós, no Brasil, sobretudo quando vemos a América Latina se colocar de maneira tão subserviente a interesses norte-americanos, apontando para o retorno da imagem do antigo *backyard*, enquanto o planeta vive uma espécie de “deslocamento do centro do mundo” para a Eurásia (cf. ESCOBAR, 2018). Não será coincidência que o novo Presidente da IMS seja o musicólogo Daniel Chua, professor na Universidade de Hong Kong. Esse cenário aponta para a diversidade, o pluralismo, o multilateralismo, e não mais o discurso impositivo imperialista que pretende determinar, com voz monolítica as prioridades e os objetivos de cada povo.

Agora, com a privatização dos poços do pré-sal, a soberania nacional deixada em segundo plano, perdemos uma riqueza imensa que antes seria investida justamente na saúde e na educação, áreas diretamente afetadas pela Emenda Constitucional 95/2017. A sanha privatista provavelmente voltará a atacar o ensino superior, como nos tempos do governo Fernando Henrique Cardoso, e é nas instituições públicas de ensino superior que estão os principais centros de pesquisa do país. Esse é outro ponto gravíssimo, sobre o qual há um grande silêncio, que trava a discussão sobre as privatizações. Processos de privatização como o da Companhia Vale do Rio Doce, feitos pelo governo FHC nos anos 1990, hoje mostram seus efeitos altamente nocivos para a sociedade e para o planeta, sobretudo em termos ambientais, sem falar nas centenas de vítimas fatais diretas e nos efeitos imprevisíveis para o futuro de gerações, sem que isso seja efetivamente apurado. Não bastasse a tragédia que varreu do mapa o povoado setecentista de Bento Rodrigues em 2015 (do qual, aliás, existe uma única fonte na Coleção Dom Oscar, do Museu da Música de Mariana), temos agora a bacia do Rio São Francisco contaminada, contribuindo para um

desequilíbrio ambiental que caminha para se tornar, no final das contas, uma ameaça real à população.

Tudo isso obriga a pensar no que fazemos e porque o fazemos. Qual é a importância dos projetos que estamos desenvolvendo diante de tamanha crise? Em plano mais amplo, quais são as perspectivas para as iniciativas ligadas ao patrimônio cultural, ao patrimônio musical, em meio a todo esse lamaçal? Penso que as musicologias podem, sim, contribuir para pensar criticamente sobre este processo, seja a partir de projetos como o que aqui apresentamos, seja a partir de trabalhos talvez ainda mais cruciais, como o que colegas da etnomusicologia vêm desenvolvendo junto às etnias indígenas sobreviventes, povos tão agredidos ao longo de séculos e ainda mais agredidos agora, com o discurso da extrema direita incitando conflitos e violência – física e simbólica – em todo o país. Nesse sentido, ressalto a importância, por exemplo, do trabalho de Rosângela de Tugny (2011) com o povo Tikmũ'ũn/Maxacali, que vem propiciando experiências renovadoras de empoderamento da comunidade Tikmũ'ũn e de sua socialização junto à população urbana do nordeste de Minas Gerais e sul da Bahia. Mas acredito que o que conta é a própria variedade de projetos e abordagens, que, ao final das contas, se complementam. Os resultados parciais que obtivemos no presente projeto também permitem repensar diversos aspectos de nossa formação cultural e política, a própria situação colonial em que nos encontramos em diversos momentos históricos e a crise atual, tendo em vista o contexto mais amplo das relações internacionais. Trazem elementos, por exemplo, para avançar na discussão da dicotomia erudito/popular e na compreensão daquilo que José Miguel Wisnik chamou de “complexo de Pestana”, aludindo ao emaranhado de questões musicais, culturais, raciais, econômicas e sociais representadas no conto machadiano “Um homem célebre” (WISNIK, 2004, p. 35, 79). Não tenho dúvida, desta maneira, que cada iniciativa de pesquisa, observada e respeitada a autonomia de cada campo científico, compõe o

quadro amplo e diversificado do trabalho coletivo de construção do conhecimento que, finalmente, é o que permitirá estabelecer uma visão crítica e renovada de nossa identidade enquanto país, enquanto nação, ao mesmo tempo em que permitirá a compreensão dos processos históricos e sociais que nos levaram até a situação de crise e das oportunidades que poderemos construir para superá-la.

REFERÊNCIAS

ALEGRIA, José Augusto. *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

BALLESTÉ, Adriana Olinto. "Métodos de estudo para guitarra, viola e violão (ou viola franceza) editados em língua portuguesa". In: *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, 2009. p. 22-39.

BÉHAGUE, Gerard. Biblioteca da Ajuda (Lisbon) Mss 1595 / 1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas. *Anuario*, Austin, University of Texas Press, v. 4, p. 44-81, 1968. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/779786>. Acesso em: 04 dez. 2018.

BUDASZ, Rogério. *A música no tempo de Gregório de Mattos*. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.

CARCASSI, Matteo. *Méthode complete pour la guitare en trois parties [...] Op. 59*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1836.

COTTA, André Guerra. Conceição Tavares Coimbra, violonista e compositora brasileira. In: 1º SIM! – Simpósio Internacional de Violão UFMG/UNIMONTES/UFSJ – O Violão na América Latina: diálogos, tendências, perspectivas. *Anais...* Belo Horizonte: IEDS, 2018, p. 196-205.

COTTA, André Guerra. "He bem bonita suas coizas": Carcassi no Museu da Música. Simpósio Iberoamericano de Música, 4; Congresso da Associação Brasileira de Musicologia, 1, 18-21 out. 2016, Belo Horizonte. In: *Caderno de Resumos e Anais: IV Simpósio Internacional de Música Íbero-Americana e I Congresso da Associação Brasileira de Musicologia*. Belo Horizonte: UFMG, 2016. p. 229-241.

COTTA, André Guerra. Uma valsa para violão solo no Museu da Música de Mariana. In: Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4248>. Acesso em: 03 mar. 2019.

COTTA, André Guerra. O violão no Museu da Música de Mariana. Recital-Conferência. In: *Anais... 1º SIM! - SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE VIOLÃO UFMG/UNIMONTES/UFSJ - O Violão na América Latina: diálogos, tendências, perspectivas*. Belo Horizonte: IEDS, 2018, p. 259-270.

DIÁRIO de Notícias. Disponível em: <https://www.dn.pt/lusa/interior/aprovado-projeto-do-ps-que-permite-fotografia-digital-nas-bibliotecas-e-arquivos-publicos-9330718.html>. Acesso em: 18 jun. 2020.

DIÁRIO do Rio de Janeiro, n. 8446, ano XXIX, de 15 de julho de 1850. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1850_08446.pdf. Acesso em: 03 mar. 2018.

ESCOBAR, Pepe. *Como as Novas Rotas da Seda fundem-se na Eurásia Expandida*. 23 dez 2018. Disponível em: <http://www.orientemidia.org/pepe-escobar-como-as-novas-rotas-da-seda-fundem-se-na-eurasia-expandida/>. Acesso em: 17 mar. 2019.

FATORELLI, Maria Lúcia. *O esquema fraudulento da securitização de créditos*. 18 de setembro de 2017. Disponível em: <https://auditoriacidada.org.br/o-esquema-fraudulento-da-securitizacao-de-creditos/> Acesso em: 03 mar. 2019.

FATORELLI, Maria Lúcia. *Você, mulher, será a maior prejudicada pela destruição da Previdência*. 07 de março de 2019. Disponível em: <https://monitordigital.com.br/voc-mulher-ser-a-maior-prejudicada-pela-destrui-o-da-previd-ncia?fbclid=IwAR15jc3Bs53Qh-JHcbK2WS-aSum56Ane1csbdofDDWZ27nbeYXdbLqWssUwA>. Acesso em: 20 mar. 2019.

GRIER, James. *The critical editing of music. History, Method, and Practice*. Cambridge, New York: Cambridge Univ. Press, 1996.

LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.

MENDES, Julia de Brito (org.). *Canções Populares do Brazil*. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1911.

MORAIS, Manuel. *Modinhas, lunduns e cançonetas: com acompanhamento de viola e guitarra inglesa : séculos XVIII-XIX*. [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

NERY, Rui Vieira. Prefácio. In: MORAIS, Manuel. *Modinhas, lunduns e cançonetas: com acompanhamento de viola e guitarra inglesa - séculos XVIII-XIX*. [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000. p. 9-23.

SANTOS, Luiz Henrique Lopes dos. *Sobre a integridade ética da pesquisa*. São Paulo: Faperj, 2011. Disponível em: <http://www.fapesp.br/6566>. Acesso em: 20 mar. 2019.

SANTOS, Mariana Amélia Machado (org.). *Catálogo de música manuscrita/Biblioteca da Ajuda, 3*. Lisboa, 1960.

SOUSA, Jessé. *A elite do atraso da escravidão à Lava-jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional. Rio de Janeiro, 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons dos Negros no Brasil - Cantos Danças Folguedos Origens*. São Paulo: Editora 34, 1988.

TUGNY, Rosângela Pereira de. "Reverberações entre cantos e corpos na escrita Tikmũ'ün". *TRANS - Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review*, 15. 2011. Disponível em: https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_18_Pereira.pdf. Acesso em: 15 mar. 2019.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900. 2 v.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Musical*. 2 ed. Lisboa: Lambertini, 1889.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: Ensaio e Canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

1.4 ANÁLISES COMPARADAS DA ANTÍFONA SALVE REGINA DE LOBO DE MESQUITA

Carlos Alberto Figueiredo ⁵⁵

A antífona *Salve Regina* (MIG 40) foi composta em 1787, por José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1745-1805), um dos mais importantes compositores mineiros do chamado período colonial, quando ainda desenvolvia suas atividades como compositor e organista no Arraial do Tejuco, atual cidade de Diamantina. Em Minas Gerais.

A fonte manuscrita autografa que transmite a obra (GUIMARÃENS, 1996, p. 382) encontra-se arquivada no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, sob a cota P 04-21 (DUPRAT; BALTASAR, 1991, p. 70).

A antífona *Salve Regina* foi alvo de duas análises publicadas num intervalo de 45 anos. A primeira, no artigo de Gérard Béhague (1969), que trata da música “barroca” mineira, ou colonial mineira, como se adotou chamar posteriormente. Inicialmente, o autor faz a contextualização dessa música, com dados sobre a situação socioeconômica, política e cultural das práticas musicais nas Minas Gerais do século XVIII, além de considerações históricas (BÉHAGUE, 1969, *passim*). Após adentrar brevemente na questão da música profana (BÉHAGUE, 1969, p. 139), passa a se dedicar à música sacra e aos seus principais compositores, conforme o nível do conhecimento sobre essa música, quando escreveu seu artigo. São abordadas e analisadas, com maior ou menor profundidade, obras de Lobo de Mesquita (1745? -1805), Marcos Coelho Netto (fl. sec. XVIII-XIX), Inácio Parreiras Neves (1730-1794) e Francisco Gomes da Rocha (1745-1808), estando essa escolha de compositores e obras certamente ligada ao que havia disponível naquele momento em termos de publi-

⁵⁵ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

cações. Lobo de Mesquita é o compositor mais discutido no texto de Béhague, exemplificado a partir de duas de suas obras: a antífona *Salve Regina* (MIG 40) e a *Missa em Mi bemol* (MIG 21).

A segunda análise foi feita por Modesto Fonseca, no contexto de sua tese de doutorado (FONSECA, 2013), na qual estuda seis composições de compositores mineiros dos séculos XVIII e início do XIX feitas a partir do texto da antífona *Salve Regina*: Inácio Parreiras Neves, Marcos Coelho Neto, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Jerônimo de Souza (fl. sec. XVIII-XIX), Francisco de Mello Rodrigues (fl. 1792-1844) e João de Deus Castro Lobo (1797-1832). Partindo da constatação de que as análises estilísticas das obras sacras mineiras desse período são imprecisas, Fonseca se propõe a analisar essas seis composições comparativamente de forma neutra (2013, p. 105-6), tomando como referência a “expressão musical” do texto litúrgico, conforme o próprio título de sua Tese.

O texto aqui apresentado é resultante da comparação das análises de Béhague e Fonseca da antífona *Salve Regina*, tendo como fio condutor minha própria análise da obra, num processo constante de diálogo.

MUSICOLOGIA E ANÁLISE

É vasta a quantidade de tópicos abordados pela Musicologia, em seus vários ramos e em seus vários entendimentos. A análise musical é um desses tópicos, tendo sido tratado em cerca de 80 páginas por Kerman (1987) e num extenso verbete por Beard e Gloag (2005, p. 11-17).

A análise musical pode ser entendida e explicada de várias formas. A *Enciclopédia Larousse* de música a define como o “relatório de procedimentos técnicos que serviram para a elaboração de determinada obra” (*apud* NATTIEZ, 1975, p. 68-69). A análise musical também pode ser vista como a “busca de coerência interna de uma obra

musical" (BEARD; GLOAG, 2005, p. 11), ou, segundo Stein (1979, p. 13), "envolve identificar e relacionar semelhanças, por um lado, e distinguir diferenças, do outro; assim, nem a descrição ou a avaliação são as bases da análise, mas, sim, um apanhado de relações". Para Meyer (1973, p. 29), "sempre que estímulos são agrupados, ordenados, e relacionados em padrões e processos coerentes, ocorreu uma análise".

Quase toda análise resulta num discurso verbal, que pode ser oral ou, mais comumente, escrito. Segundo Rosen, analisar consiste em "registrar por escrito a compreensão de uma interpretação prévia e particular de uma peça específica" (*apud* CORVISIER, 2006, p. 713). Há, porém análises que resultam em esquemas gráficos, tais como as representações schenkerianas. Para Nattiez, "o discurso sobre a música é uma metalinguagem", que "não existe a não ser por tratar de outro objeto, o fato musical analisado" (1987, p. 169).

No entanto, há ainda outra forma de expressar a análise de uma obra, que é o próprio objeto sonoro resultante da execução de um intérprete. Para Meyer, "a performance de uma peça de música é a realização de um ato analítico - mesmo que tal análise possa ter sido intuitiva e não sistemática" (1973, p. 29).

Nessa dicotomia entre a análise verbal e aquela resultante de uma performance, Schmalfeldt destaca (1985, p. 28) que "enquanto o meio verbal do analista requer um comprometimento final para o seu ponto de vista, a 'visão' não verbal do executante jamais deve ser tomada como definitiva dentro de uma performance ao vivo". Ou seja, a expressão escrita "congela" a interpretação do analista, que precisaria de um novo texto escrito para rever suas ideias, enquanto que o executante pode ser obrigado a modificar sua "análise", a partir das intercorrências durante o ato da própria execução. Embora Rink concorde que "novas descobertas são feitas durante performances" (2002, p. 39),

ênfatisa ele que a “análise do executante” é principalmente realizada na fase em que ele está praticando (2002, p. 39).

Analisar é um ato de recepção, envolvendo a leitura e a interpretação. Surgem aqui os agentes desse processo, o analista-musicólogo e o executante, que representam mais um ramo no infinito desdobramento da “cadeia semiológica”, conforme apresentada por Molino (1990) e desenvolvida por Nattiez (1975, 1987). Esses agentes operam suas análises dentro dos seus “horizontes de expectativa”, conforme a terminologia de Jauss (*apud* GARDA, 1989, p. 12), ou de suas “consciências musicais”, conforme a terminologia de Lissa (1989), ou segundo seus condicionamentos, termo que prefiro usar. Segundo Nattiez,

[...] todos os termos que utilizamos, inclusive no nível neutro, resultam de hábitos culturais que só nos parecem naturais quando esquecemos suas origens e convenções. Nesse aspecto, os conceitos da análise musical são sempre “émiques”: eles são baseados num saber cultural e historicamente determinado (1975, p. 72).

Entre os fatores que condicionam a realização de análises, ou seja, na sua instância poiética, destaco alguns:

1. A edição ou objeto sonoro utilizados

Como analisar uma obra musical é, na maior parte das vezes, analisar uma partitura, a edição utilizada para tal, fruto do processo de recepção do editor, poderá ter impacto significativo na leitura do analista.

2. A personalidade do musicólogo-analista

Meyer ênfatisa a importância do gosto e do temperamento do crítico para o resultado de sua análise (1973, p. 30). Da mesma forma, Nattiez e Hirbour Paquette se referem ao analista que exprime suas impressões emotivas e afetivas, e nos transmite aquelas significações dramáti-

cas e psicológicas que ele percebe (1973, p. 51), levando àquilo que esses autores denominam “o impressionismo da análise tradicional” (1973, p. 55).

3. A formação musical do musicólogo, de forma geral, e suas predileções teóricas e intelectuais

Segundo Nattiez e Hirbour Paquette (1973, p. 50), “cada autor procura construir sua análise a partir de esquemas teóricos recebidos, fornecidos por tal ou tal tratado”.

4. O objetivo ou finalidade da análise

A finalidade de cada análise gera a valorização de aspectos diferentes de uma mesma obra, trazendo resultados bastante diversos, embora não necessariamente contraditórios. Entre os objetivos mais comuns para a realização de uma análise, destaco três principais:

a. composicional

Nesse tipo de análise, estão em foco os processos criativos que conduzem a composições e arranjos.

b. execução

O intérprete, na busca da construção do seu objeto sonoro referente à obra que pretende executar, costuma percorrer dois caminhos: a intuição ou a análise sistemática, na dicotomia apontada inicialmente por Meyer (1973).

c. pesquisa em Musicologia histórica

Para o pesquisador em Musicologia Histórica, a análise de uma obra traz à tona relações dessa obra com outras obras do mesmo compositor, com obras de outros compositores da mesma época, de épocas anteriores, ou, até mesmo, posteriores. Estou me referindo às questões estilísticas. Não podemos perder de vista que, para estabelecermos as características de uma obra, é necessário submetê-la à análise estilística, o que pressupõe sempre

a comparação, ideia compartilhada por Nattiez, ao afirmar que não há análise de um *corpus* sem análise de um *contra-corpus* (1993, p. 7). Para Meeùs, “a própria norma estilística não pode existir a não ser pela sua diferença em relação a uma normalidade maior, pelo seu desvio em relação a um sistema que a engloba” (*apud* NATTIEZ, 1993, p. 9).

A preocupação com as questões estilísticas da música brasileira do período colonial tem estado presente em vários estudos analíticos desse repertório, havendo, porém, muita imprecisão, como demonstra Fonseca (2013).

Este texto dará destaque à utilização da Análise dentro do contexto da Musicologia Histórica, enfocando três abordagens da antífona *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, uma das obras mais representativas da música sacra mineira do século XVIII.

A antífona *Salve Regina* foi objeto três edições publicadas (LOBO DE MESQUITA, 1951, [20??a] e [20??b]) e pelo menos nove gravações com conjuntos brasileiros e estrangeiros (LOBO DE MESQUITA, 1960, 1973, 1989, 1990, 1995, 1996, 1999, 2010, s/d), o que denota uma recepção altamente positiva dessa curta, mas instigante obra.

ANALISANDO ANÁLISES

Em 1973, Nattiez e Hirbour-Paquette publicam sua análise comparada de 10 autores sobre o prelúdio da ópera *Pelléas e Melisande*, de Claude Debussy. Para tal, esses autores se concentram em alguns parâmetros: harmonia e problemas da modalidade; orquestração; motivos; ritmo. Na verdade, essa abordagem múltipla serve como ponto de partida para examinar, no mesmo texto, a análise da mesma obra por Nicolas Ruwet, com a utilização da análise paradigmática.

Diante da variedade de abordagens, principalmente na seção sobre harmonia, Nattiez e Hirbour-Paquette chegam a conclusões ricas e instigantes, tais como a dependên-

cia de uma análise harmônica das representações teóricas feitas numa determinada época (1973, p. 47), ou como a imposição de pressupostos estéticos, filosóficos e ideológicos são determinantes para a compreensão de uma explicação teórica (1973, p. 47), ou, ainda, como “os critérios de análise não correspondem a um modelo homogêneo, mas variam segundo as necessidades do momento” (1973, p. 49). Em suas conclusões sobre a seção que aborda a harmonia, Nattiez e Hirbour-Paquette se perguntam:

[...] se uma descrição não pode, ilusoriamente, pretender descobrir as intenções do autor, se uma lacuna certa existe entre as teorias e as práticas composicionais de uma determinada época, a que finalidade responde a análise harmônica? (1973, p. 51)

Quatorze anos depois, Nattiez propõe um roteiro para a análise de análises, que comporta as seguintes etapas (1987, passim):

1. **a dimensão do *corpus* estudado:** obra isolada, uma série de obras etc.
2. **o nível de pertinência estilística em que se situa:** obra(s) de um determinado período, região geográfica, gênero, de um ou vários compositores;
3. **os parâmetros tomados em consideração:** alturas, durações, timbres, fraseologia, forma, harmonia etc.
4. **a situação analítica adotada**

Nattiez reconhece seis situações analíticas (1987, p. 176-178):

- a. obra imanente - “a partir de uma metodologia explícita ou implícita atém-se apenas às configurações imanentes da obra”;

- b. poiética indutiva - parte-se do nível neutro para tirar conclusões sobre a poiética;
- c. poiética externa - parte-se das informações um documento poiético para realização da análise;
- d. estética indutiva - “o musicólogo se coloca na posição de consciência auditiva dos ouvintes e decreta ‘que é isso que se ouve’”.
- e. estesis externa - parte de informação recolhida entre ouvintes, para tentar saber como a obra é ouvida;
- f. [não nomeada] - a análise imanente que pensa ser tanto pertinente do lado poiético como do lado estético.

5. o tipo de linguagem adotada

a. discursos verbais, que podem ser subdivididos em três categorias:

a1. discurso impressionista - “expressando o conteúdo da melodia de maneira mais ou menos literária, procedendo a uma seleção subjetiva dos elementos considerados como característicos” (NATTIEZ, 1987, p. 203).

a2. discurso parafrástico - descrição objetiva do texto musical.

a3. explicação do texto -

[...] repousa sobre uma descrição, uma ‘nominação’ dos elementos da melodia, acrescentando uma profundidade fenomenológica e hermenêutica [...]. Trata-se de captar a riqueza da melodia, de destacar nela, sem preocupação sistemática, os fatos significativos, com a intenção explícita ou implícita de

captar a 'essência' do texto (NATTIEZ, 1987, p. 203-204).

b. discursos modelizados:

"[...] não se trata aqui de verbalizar a música, mas de *simulá-la*, em princípio, com precisão suficiente, para que seja possível localizar, a partir do modelo, as configurações naturais do objeto original" (itálicos do autor) (NATTIEZ, 1987, p. 205).

Este tipo de discurso pode ser subdividido em duas categorias:

b1. global

"[...] as descrições que dão uma imagem de conjunto do *corpus* estudado, com a ajuda de listas de características, de classificação de fenômenos, ou os dois, dando, frequentemente, uma avaliação estatística" (NATTIEZ, 1987, p. 205).

Esta categoria pode ser subdividida em duas subcategorias:

- análise por características: destaca a presença ou ausência de determinada variável, utilizando um quadro para dar uma imagem de conjunto do canto, do estilo ou do gênero considerado (NATTIEZ, 1987, p. 205);
- análise classificatória ou taxinômica: "divide os fenômenos por classes", e,

[...] na medida em que a explicação é um dos critérios fundamentais dessa abordagem, a *delimitação* das unidades é acompanhada de sua *definição*, de acordo com as variáveis que as constituem (grifos do autor) (NATTIEZ, 1987, p. 205-206).

b2. modelos lineares:

[...] descrevem o corpus por meio de um sistema de regras que assumem ao mesmo

tempo a organização hierárquica da melodia, mas também a *distribuição* (a ambientação) dos eventos (grifo do autor) (NATTIEZ, 1987, p. 206).

Nattiez é consciente de que os musicólogos nem sempre escolhem seu modelo, e que os dados disponíveis podem impor o tratamento do material mais de uma forma do que de outra (1987, p. 206-207). Destaca ele, porém, que a dicotomia básica que paira nessas escolhas está na hermenêutica versus a formalização (1987, p. 207).

ANÁLISE DAS ANÁLISES DA ANTÍFONA SALVE REGINA, DE LOBO DE MESQUITA

As análises a serem apresentadas em seguida destacarão os seguintes parâmetros: forma, tonalidade, harmonia, texturas, escrita vocal e instrumental, relação texto-música, sintaxe, prosódia, aspectos do baixo contínuo e questões estilísticas.

1. Forma, tonalidade, harmonia

a. Forma

A antífona *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, não apresenta uma forma definida, podendo ser dividida em três grandes seções (ABC), tomando por base as mudanças de tonalidade e de andamentos. Não havendo relação entre essas três seções, classifico a obra como multiseccional ou *through composed*. Para Fonseca, a obra teria uma forma ternária "aba", "considerando as indicações de andamento e a tonalidade inicial em cada uma" (2013, p. 159). Essa classificação induz a erro, já que leva à pressuposição de que a terceira seção seria uma recapitulação com modificações da primeira seção, o que não ocorre. Não é possível falar-se sequer da tonalidade inicial da terceira seção, que começa

por uma transição. Béhague apenas menciona a existência de três seções, sem maiores considerações (1969, p. 143).

Mesmo dentro de cada seção, não há definição de formas conhecidas, mantendo as características multiseccionais da totalidade da antífona. Fonseca não chega a propor uma forma para a primeira seção ("A") da antífona, desenvolvendo suas considerações analíticas por subseções, que ele chama de "primeira seção estrutural da obra" (2013, p. 163): "melodia da parte do tenor" (c. 11-17⁵⁶), "primeira entrada conjunta das partes vocais" (c. 18-21), "parte de soprano" (c. 22-25), "segunda entrada conjunta das partes vocais" (c. 26-31), "melodia da parte do soprano" (c. 33-50). A introdução instrumental (c. 1-10) é tratada à parte. Cada uma dessas subseções, inclusive a introdução instrumental, é tratada por Fonseca com grande detalhamento, como veremos adiante, de acordo com os parâmetros composicionais em destaque nesta análise. Um dos problemas práticos de sua análise é o fato de usar sempre as mesmas letras ("a", "b", "c" etc.) para diferentes momentos das seções, o que gera certa confusão.

A primeira seção da obra ("A") tem uma cesura pronunciada, na cadência em Ré menor, no c. 31, seguida de dois compassos de interlúdio, ou de "coda", como chama Fonseca (2013, p. 168). Para mim, se a primeira seção da obra terminasse na tonalidade inicial, Lá menor, seria possível considerar o c. 31 como a primeira subseção de uma forma binária. Essa grande divisão da primeira seção é reforçada pelo fato de, até o c. 31, a textura vocal variar entre *solo-tutti-solo-tutti*, numa aparência responsorial, e, a partir daí, permanecer *solo* até o seu final.

A segunda seção da obra ("B") tem uma clara divisão interna, explicitada pela dualidade entre estabilidade (em Dó maior), até o c. 60, em oposição à instabilidade, até o final da seção. Fonseca organiza sua "segunda seção

⁵⁶ A numeração dos compassos é contínua atravessando as três seções da obra.

estrutural” de acordo com os fragmentos do texto litúrgico utilizados, gerando também duas grandes seções: c. 51-60 e c. 61-99, esta última subdividida em “a” (c. 61-71), “a” (c. 72-81) e “b” (c. 82-99) (2013, p. 171-3). A inclusão dos c. 82-83 em “b” é questionável, como será discutido, adiante, ao ser abordada a fraseologia.

A terceira seção (“C”) é a mais indefinida de todas, iniciando por uma transição, uma “continuação” a partir da seção anterior e só cadenciando ao final. É também a mais curta de todas, com apenas 15 compassos. Fonseca apenas se refere às divisões do texto litúrgico dessa seção, sem chegar a caracterizar subseções (2013, p. 173-5).

b. Plano tonal

A obra é constantemente surpreende no seu plano tonal. Inicia em Lá menor, fixando essa tonalidade de forma muito clara até o c. 20. A partir do c. 21, começa a se instabilizar na direção de Ré menor, onde cadência no c. 31, com mais dois compassos de confirmação. A partir do c. 33, há um encaminhamento para Sol menor (c. 36) e Dó menor (c. 40). A partir do c. 41, o acorde de Dó menor vai sendo reinterpretado como subdominante de Sol menor, tonalidade esta que encerra a seção “A”. O encerramento dessa primeira seção se dá de forma dúbia, já que os instrumentos têm apenas a nota Sol, no c. 50, e nenhuma cifra no baixo, criando a abertura para essa nota ser reinterpretada como dominante de Dó maior, tonalidade que inicia a segunda seção. Essa nova tonalidade da seção “B” se mantém de forma clara até o c. 60. A partir daí uma marcha harmônica provoca uma passagem por Ré menor, com cadência nessa tonalidade, no c. 70, e atinge Dó menor, com cadência nessa tonalidade, no c. 81. Uma nova marcha passa por Sol menor, com cadência nessa tonalidade, no c. 90, conduzindo, finalmente à cadência conclusiva da seção em Dó menor. O início da seção “C” é totalmente dúbio, com acordes diminutos, que funcionam como uma

transição, conduzindo para a dominante de Ré menor, no c. 101, mas predominando, finalmente, a dominante de Lá menor, no c. 104. Há um longo *plateau* de dominante de Lá menor, e a cadência conclusiva nessa tonalidade só se dá no c. 113-114, fim da terceira seção e da obra.

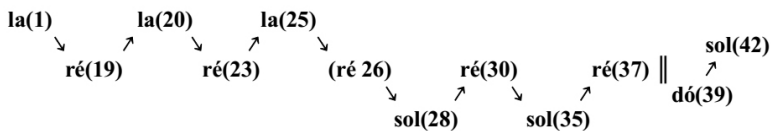
É vertiginoso, pois, o caminho percorrido pela composição, em seu plano tonal:

- 1ª seção: Lá menor - Ré menor - Sol menor - Dó menor - Sol menor;
- 2ª seção: Dó maior - Ré menor - Dó menor - Sol menor - Dó menor;
- 3ª seção: Sol menor - Lá menor - Ré menor - Lá menor.

Observe-se que a seção "A" evolui por quartas justas ascendentes, mas fazendo um recuo de quarta justa descendente, para Sol menor, ao final. Esse retorno a Sol menor reforça a divisão dessa primeira seção em duas partes, conforme proposto acima: [Lá menor - Ré menor] x [Sol menor - Dó menor - Sol menor].

Fonseca chega a mencionar o ciclo de quartas que caracteriza a primeira seção (2013, p. 171), mas sem maior aprofundamento. Já Béhague é mais detalhista na questão da "curva tonal" (1969, p. 143), apresentando o seguinte esquema para a seção "A":

Exemplo 1 - Transcrição aproximada da curva tonal da seção "A"



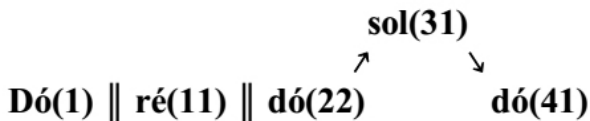
Fonte: Béhague (1969, p. 143)

Observe-se que ele registra toda e qualquer pequena inclinação ocorrida, diferentemente da minha abordagem, mais estrutural, na qual seleciono os polos tonais principais da seção, conforme visto acima. Observe-se também que ele não chega a se dar conta do ciclo de quartas justas. Ele chama a atenção ainda para a “modulação insólita, do c. 37 em ré menor ao c. 39 em dó menor (formando uma ruptura tonal)”. (144).

A tonalidade que inicia a seção “B”, Dó maior, é lógica, funcionalmente, em relação à tonalidade inicial, Lá menor: tônica menor/tônica relativa maior. Porém, o comportamento vertiginoso volta a ocorrer nessa segunda seção, embora o aspecto da progressão por quartas fique mais sutil, como demonstro abaixo. A tonalidade de Dó menor que conclui a segunda seção também é lógica, funcionalmente, em relação àquela que iniciou a seção, Dó maior, tonalidades homônimas, e reforça um vínculo com a primeira seção da obra.

Béhague também apresenta um esquema gráfico para representar a “curva tonal” da seção “B”:

Exemplo 2 - Transcrição aproximada da curva tonal da seção “B”



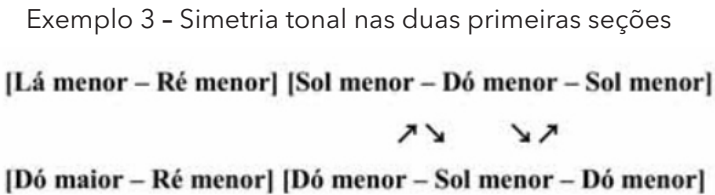
Fonte: Béhague (1969, p. 144)⁵⁷

Esse autor enfatiza “uma aparente interrupção tonal entre os compassos 11 e 22 [da segunda seção]” (1969: 141), mas a justifica explicando que “ré menor é o relativo menor da subdominante [considerando-se o Dó maior de partida] e dó menor o homônimo menor” (141), concluindo: “temos

⁵⁷ A numeração dos compassos no texto de Béhague recomeça sempre em cada uma das seções, de acordo com a edição utilizada, a de Curt Lange (1951).

assim modulações aos tons vizinhos” (141), o que depende da classificação de “tons vizinhos”. Curiosamente, parece ser a mesma “modulação insólita” apontada por ele na seção “A”.

Chamo a atenção para o jogo de simetria, no que diz respeito ao segundo grupo de tonalidades das duas primeiras seções:

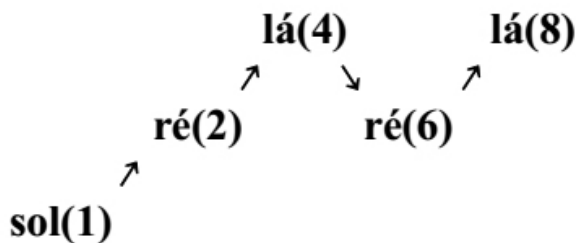


Fonte: Béhague, 1969, p. 144

A seção “C” apresenta relações de subdominante mais explícitas: Sol menor - Ré menor - Lá menor - Ré menor - Lá menor.

Béhague apresenta mais uma vez um esquema gráfico para representar a “curva tonal” dessa terceira seção, porém também sem mencionar o ciclo de quartas:

Exemplo 4 - Transcrição aproximada da curva tonal da seção “C”



Fonte: Béhague (1969, p. 144)

Fonseca também não se aprofunda em questões de plano tonal nessa terceira seção.

A tonalidade que conclui a obra, Lá menor, é lógica, funcionalmente, em relação à tonalidade inicial, também Lá menor, o que satisfaz os cânones tonais de uma obra composta no século XVIII. Porém, os caminhos percorridos pelo plano tonal, como um todo, são desafiadores para sua compreensão.

Há realmente questões intrigantes quanto à estrutura tonal geral da antífona *Salve Regina*. A primeira e terceira seções da obra são totalmente instáveis, iniciando e terminando em tonalidades diferentes. A segunda seção, porém, é estável, iniciando em Dó maior e terminando em Dó menor. Se “emendarmos” a primeira seção com a terceira, temos, na verdade, uma grande seção que inicia e termina em Lá menor, ou seja estável, apesar da instabilidade interna. Há uma estrutura simétrica resultante na junção artificial dessas duas seções que é necessário mencionar: **Lá menor - Ré menor - [Dó menor] - Sol menor - Ré menor - Lá menor**

E se acrescentarmos a tonalidade principal da segunda seção, a totalidade resulta como: **Lá menor - Ré menor - Dó menor - Sol menor - Dó maior / menor - Ré menor - Lá menor.**

Béhague sintetiza suas observações sobre o plano tonal da obra, afirmando ser ele de “extremo equilíbrio”, “com poucas tensões tonais”, conservando a peça inteira “aproximadamente a mesma atmosfera tonal”, destacando, porém, que “é extraordinário notar que a tonalidade inicial de lá menor só está confirmada nos últimos compassos do segundo *Larghetto*” (144).

Em outra afirmação sintética, Béhague nos diz que “a curva tonal mostra a simetria característica dos compositores pré-clássicos e clássicos (C.P.E. Bach, Haydn)” (143), afirmação que carece de referência e demonstração.

c. Harmonia

Sobre os acordes utilizados, Béhague destaca o emprego frequente de “acordes simples e das funções

de tônica, dominante e subdominante" (1969, p. 143). Por acordes simples, suponho que ele se refira às tríades maiores e menores e acordes de sétima da dominante, no estado fundamental e invertidos. Fonseca se refere a alguns acordes incompletos na primeira seção (2013, p. 165). Observe-se que, no c. 18, a omissão de um possível Mi, no baixo instrumental, gera um movimento de oitavas paralelas entre essa parte e as de contralto e violino I. Raramente, são encontrados acordes de 7^a diminuta (c. 25, 35, 47, 100, 101) e de 6^a aumentada (c. 43, 45, 83). Com relação às harmonias dos c. 43 e 45, Fonseca as define como "acorde de sétima na segunda inversão, dominante da dominante, com a quinta abaixada". Essa análise equivocada vem do fato de o autor ter utilizado a edição de Curt Lange, que contém notas Lá nesses compassos, não corroboradas pelas cifras do baixo contínuo na fonte autógrafa.

Na seção "A", em compasso 2/4, a harmonia tende a variar a cada tempo, com exceção do trecho que vai do c. 34 a 48, exatamente o longo solo de soprano. Na seção "C", também em compasso 2/4, na qual a harmonia tende a se modificar a cada tempo, destaca-se o pedal de dominante durando quatro compassos (c. 107-110). Na seção "B", em compasso 3/8, a harmonia tende a variar no ritmo de duas a cada dois compassos, o que, de certa forma induz à percepção de um compasso 6/8, e um ritmo de mudança harmônica semelhante às outras duas seções.

Algumas instâncias de movimentos em terças paralelas entre partes vocais ou instrumentais geram intervalos de nona sem preparação com o baixo, como nos c. 7-8 e 108. Chamo a atenção para a utilização da *appoggiatura* peculiar, que ocorre no c. 16, quando o Dó do tenor se choca com o Ré da parte do baixo instrumental.

A absoluta maioria das cadências é moderna, com utilização das cifras 6/4 - 5/3, e uma delas sem a utilização do acorde de 6/4, no c. 20-21. Há apenas uma cadência

contrapontística, com a suspensão da 4^a, no c. 16.⁵⁸ Não há cadências de engano nem utilização de terças picardas cadenciais. A única circunstância em que uma terça picarda poderia ter sido empregada seria no c. 50, conforme já visto acima, como preparação para o Dó maior seguinte.

2. Texturas

Tanto Béhague (1969, p. 144) como Fonseca (2013, *passim*) destacam a frequente alternância entre as partes corais e os solos. Efetivamente, *O Salve Regina* de Lobo de Mesquita é escrito em estilo *concertato*, ou seja, alternando trechos com todas as vozes (*pieno*) com solos e duos (*concertati*). Chamo a atenção para o fato de os duos serem sempre em terças paralelas.

Segundo Béhague, a parte vocal está escrita num estilo inteiramente homófono, sem imitações contrapontísticas e com raras situações onde as vozes são dobradas pelas cordas (1969, p. 144). A terceira afirmação não procede, como demonstra Fonseca em vários momentos de seu texto, apontando a constante relação entre as partes vocais e instrumentais (2013, *passim*). Fica claro para mim, também, que os violinos dobram quase sempre as partes vocais, principalmente contralto e tenor. Além disso, os solos da seção "A" são dobrados pelo violino I, e a parte do baixo vocal é, naturalmente, dobrada quase sempre pelo baixo instrumental.

Nessa relação entre as partes instrumentais e vocais surgem várias situações de utilização de variações melódicas, como mostram os exemplos abaixo:

Exemplo 5 - Variações melódicas no c. 11, nas partes de tenor e violino I

⁵⁸ Sobre os dois tipos de cadência, ver Hertz (*apud* FERNANDES, 2005, p. 188).

Exemplo 7 - Variações melódicas no c. 24, nas partes de soprano e violino I

The image shows a musical score for two parts: Soprano and Violino I. Both are in 2/4 time. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'et spes no - stra' are written below the notes. The Violino I part also starts with a treble clef and a key signature of one sharp, playing a simple accompaniment.

Fonte: transcrição do autor

Exemplo 8 - Variações melódicas no c. 37, nas partes de soprano e violino I

The image shows a musical score for two parts: Soprano and Violino I. Both are in 2/4 time. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'ex-su-les fi - li-i' are written below the notes. The Violino I part also starts with a treble clef and a key signature of one sharp, playing a simple accompaniment.

Fonte: transcrição do autor

Nos trechos em *piano*, predomina a homofonia, ocorrendo certa independência momentânea na entrada das vozes, nos c. 26-28, mas não chegando a caracterizar polifonia. Chamo a atenção para vários momentos de independência do baixo vocal (c. 17, 64, 75, 104) em relação às outras vozes. Fonseca chega a afirmar que “nos compassos 15 e 16, da seção ‘B’, as partes de soprano, contralto e tenor são tratadas homofonicamente e estão em *contraponto à do baixo vocal*” (itálicos meus) (2013, p. 172), o que é valorizar excessivamente a momentânea independência do baixo vocal.

Situação peculiar ocorre nos c. 68 e 79, quando o violino I e o baixo instrumental estão em uníssono, mas não o violino II.

Fonseca chama a atenção para a situação entre os c. 84-93, na qual há uma relação de “diálogo” entre as partes vocais e instrumentais (2013, p. 173). Segundo ele “respondendo às súplicas nas partes vocais, as dos violinos realizam, nas pausas daquelas, grupos de quatro semicolcheias com duas notas alternadas” (2013, p. 173).

3. Escrita vocal e instrumental

No que diz respeito à tessitura das vozes, o soprano se desenvolve entre o Sol³ e o Fá⁴, quase sem exceção. O contralto tem a extensão mais curta de todas, quase sempre entre Mi³ e Lá³, com eventuais utilizações do Ré³. Há um único momento em que a linha avança para o grave, chegando ao Si² (c. 104). O tenor não difere muito da extensão de 4^a. justa do contralto, entre Dó³ e Fá³, e, apenas no solo inicial, atinge o Lá², e no c. 61, o Sol³. O baixo diverge das demais pela sua grande extensão, do Lá¹ ao Ré³, com dois momentos em que atinge o Sol¹, em situações cadenciais (c. 90 e c. 96).

Considerando-se a textura homofônica, pode ser observado que as linhas de soprano, contralto e tenor são predominantemente planas, com poucos saltos e notas repetidas, dentro da perspectiva da simples condução de vozes. A linha do baixo vocal, porém, é angulosa, com muitos saltos, naturalmente por estar associada com o baixo instrumental.

As linhas melódicas das partes vocais são quase sempre silábicas, com poucos melismas, sendo o mais destacado aquele que ocorre nos c. 47-48 da seção “A”, expressando a palavra “*lacrimarum*”.

As extensões das notas utilizadas pelos violinos são Sol¹-Ré⁵ (violino I) e Sol¹-Lá⁴ (violino II). Há pouca utilização de cordas duplas e triplas nesses instrumentos. A parte do baixo instrumental atinge a extensão de duas oitavas (Dó¹ a Dó³).

4. Aspectos da construção motívica

No solo de tenor inicial (c. 11-17), a construção melódica atinge características marcantes, gerando desdobramentos na continuação da obra. Esse solo é estruturado conforme a fórmula ABB, que, segundo Eric Weimer (*apud* FERNANDES, 2005, p. 166-174), é recorrente para o início de seções de música vocal do século XVIII:

Exemplo 9 - Solo inicial do tenor, c. 11-17

Fonte: transcrição do autor

Em "A", surge o motivo "x", que se caracteriza por uma terça ascendente, que se reproduz três vezes seguidas, transposta ascendentemente por graus conjuntos. Mais significativo ainda é o fato de, na sua reprodução por transposição, o motivo também percorrer o âmbito de terça, representando um "x" ampliado: Os fragmentos "B1" e "B2" apresentam várias vezes o motivo "x", ascendentes e descendentes.

O baixo vocal complementa o solo inicial do tenor com um fragmento melódico também construído com o motivo "x":

Exemplo 10 - Baixo, c. 17-18

Fonte: transcrição do autor

Fonseca dedica uma boa parte do início de seu texto analisando a introdução instrumental da obra (2013, p. 159-162). Na verdade, dos 10 compassos dessa introdução, os seis primeiros apresentam, de forma variada, a linha melódica que será cantada pelo tenor em seu solo inicial, conforme apresentei acima. Na prática, muitas das observações de Fonseca sobre essa melodia já estão, de certa forma, presentes na análise que fiz da linha do tenor, tais como a presença estruturante do intervalo de terça. Ele destaca, além disso, as tríades resultantes (FONSECA, 2013, p. 159-160), além dos âmbitos de quinta justa e quinta diminuta (FONSECA, 2013, p. 161).

Uma contribuição sua importante para a análise dessa introdução instrumental está em reconhecer aquilo que ele chama de “espinha dorsal” da frase conclusiva (c. 7-10), baseada numa longa escala descendente, uma autêntica *catabasis*, que atinge o âmbito de oitava:

Exemplo 11 - Frase conclusiva da introdução instrumental, apresentando âmbito de oitava, segundo Fonseca (2013, p. 162)



Fonte: transcrição do autor

Eu acrescento à ideia de Fonseca a minha proposta da presença do motivo “y”, constituído por um âmbito de 4^a. justa descendente, e sua repetição, motivo que julgo importante no desenvolvimento da obra como um todo:

Exemplo 12 - Compassos finais da introdução nos violinos, c. 6-10

Fonte: transcrição do autor

Um segundo solo ocorre na parte de soprano (c. 22-25), apresentando o fragmento, “y”, semelhante a “A”, com “x” transposto ascendentemente por graus conjuntos, mas atingindo o âmbito de quarta justa:

Exemplo 13 - Solo de soprano, c. 22-25

Fonte: transcrição do autor

Lembro que o motivo “y” já havia sido detectado na introdução instrumental, conforme o exemplo 11.

Sobre esse segundo solo, Fonseca enfatiza que este “utiliza elementos rítmicos e melódicos apresentados na introdução instrumental entre repetições e variações” (2013, p. 166), complementando mais adiante, que, “conforme comentamos anteriormente, constatamos também nesta frase o uso de intervalos melódicos de terça, além de um salto de quarta diminuta e graus conjuntos” (2013, p. 166). Concordo, naturalmente, com os intervalos de terça, mas, para mim, o intervalo de quarta diminuta, apontado por Fonseca, não tem importância estrutural real, sendo o Fá suspenso apenas uma *appoggiatura* da nota Mi.

Outro ponto que tendo a discordar de Fonseca diz respeito à finalização da frase do solo do soprano: para ele, “de forma suspensa sobre a dominante de Lá menor, com terminação melódica feminina” (2013, p. 166); para mim, com cadência conclusiva em Lá menor, com elisão na cabeça do c. 25.

O longo e expressivo solo de soprano (c. 33-50) aumenta a diversidade de motivos:

Exemplo 14 - Solo de soprano, c. 33-50

Ad te cla - ma - mus, ad te cla - ma - mus, ex - su - les, fi - li - i He - vae,
 ex - su - les, fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus, ge - men - - - tes, et
 flet - - - tes in hac la - cry - ma - - - rum val - - - le.

Fonte: transcrição do autor

Esse solo inicia com o motivo “y” (c. 33-34), seguido de “x” e mais uma vez “y” (c. 35-36). Os c. 37-38 apresentam uma variante de “y” (Ré-Lá), com acréscimo da nota Dó #, considerando-se as notas do c. 37 como um grupeto em torno da nota Dó. Esse fragmento se repete nos dois compassos seguintes, transpostos um tom abaixo. Os c. 43-46 apresentam duas vezes, na mesma altura (fato inédito na obra), o novo motivo, “z”, caracterizado por um semitom. Fica a hipótese de considerarmos esse motivo “z” como o acréscimo do motivo “y” variado, anterior. Os compassos finais da primeira seção, c. 47-50, voltam a apresentar uma sequência do motivo “x”, ascendentes e descendentes.

A seção “B” da obra não parece participar dos motivos detectados na primeira, a não ser que reconheçamos o motivo “y” nas partes de contralto e tenor, nos c. 61-63 e 72-74, ou o motivo “x”, nas partes de violino I-II, nos c. 84-88 e 90-94, conclusões que julgo frágeis.

Na seção "C", o duo de contralto e tenor apresenta um desenho descendente em graus conjuntos, que atinge o âmbito de sétima (c. 102-104):

Exemplo 15 - Contralto, c. 102-104

be-ne-di-ctus, fru-ctus ven-tris tu-i

Fonte: transcrição do autor

A repetição das quatro primeiras notas, em âmbito de 4ª. justa, na perspectiva da análise paradigmática, lembra o motivo "y", que pode ser interpretado como seguido por "x". Aqui, é possível fazer-se uma conexão com a *catabasis* apresentada na introdução instrumental da obra (c. 7-10), embora não no âmbito de oitava.

Notável, porém, são os compassos finais da obra, também uma longa *catabasis* (c. 108-113):

Exemplo 16 - Tenor, c. 108-110, seguido do Soprano, c. 111-113

O cle-mens: O pi-a: O dul-cis Vir-go Ma-ri-a.

7 6 5 4 3 2 1

Fonte: transcrição do autor

O exemplo acima apresenta uma continuidade entre as notas do tenor, em duo com baixo, nos c. 108-110, seguindo-se com as notas finais do soprano, nos c. 111-114, sendo possível reconhecer manifestações do motivo "x", conforme os primeiros compassos da obra, porém em movimento retrógrado (representado pela numeração ascendente da direita para a esquerda.).

5. Relação texto-música

Fonseca divide o texto litúrgico em quatro seções, “de acordo com o conteúdo emocional, de piedade e súplica” (2013, p. 109):

*Salve, Regina, mater misericordiae:
Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.*

*Salve, Rainha, mãe de misericórdia,
vida, doçura e esperança nossa, salve.*

*Ad te clamamus, exsules, filii Hevæ.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.*

*A vós bradamos, os degredados
filhos de Eva;
a vós suspiramos, gemendo e cho-
rando neste*

*Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos
misericordes oculos ad nos converte.*

vale de lágrimas.

*Et Jesum, benedictum fructum ventris
tui, nobis post hoc exsilium ostende.*

*Eia, pois, Advogada nossa, esses vossos
olhos misericordiosos a nós voltei;
e depois deste desterro, mostrei-
-nos, Jesus,
bendito fruto do vosso ventre.*

O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria.

*Ó clemente, ó piedosa, ó doce, sempre
Virgem Maria.*

Lobo de Mesquita, porém, divide sua obra em três seções, englobando na primeira seção as duas primeiras de Fonseca e as duas seções seguintes de acordo com as duas últimas de Fonseca.

É grande a preocupação de Fonseca, ao relacionar cada ocorrência no texto musical (harmonias, motivos, linhas melódicas) com o texto litúrgico. Frequentemente encontramos expressões do autor, tais como:

As palavras iniciais *Salve Regina* são realizadas por um desenho melódico ascendente realçando a ideia de saudação. *Regina* (rainha) é pronunciada com notas mais agudas em relação a anterior e possui uma fórmula rítmica pontuada, que expressa maior pompa. *Mater misericordiae* está na parte mais aguda de toda a frase, e sua repetição lhe confere grande significado e ênfase a uma de suas virtudes: Maria, “Mãe de misericórdia” (FONSECA, 2013, p. 163-4).

O fragmento do texto litúrgico utilizado é a repetição do *et spes nostra, salve*, já cantado na frase anterior pela parte de soprano. Desta forma, o compositor valoriza o sentimento de esperança diante Maria (FONSECA, 2013, p. 168).

No compasso 33, um salto ascendente 169 de quarta justa corresponde às palavras *Ad te* (se referindo a Maria), e a segunda se posiciona na nota mais aguda, refletindo a posição celestial da Virgem (FONSECA, 2013, p. 168-9).

A divisão fraseológica do texto musical é sempre coerente com a divisão das frases e expressões do texto litúrgico. Ocorre uma exceção notável no final da primeira seção, com um conflito entre a fraseologia musical e a divisão do texto litúrgico:

Exemplo 17 - Solo de soprano, c. 33-50

1a. frase
Ad te cla - ma - mus, ad te cla - ma - mus,

2a. frase
ex - su - les, fi - li - i He - vae,

3a. frase
ex - su - les, fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus, ge - men - - - tes, et

4a. frase
flen - - - tes in hac la - cry - ma - - - rum val - - - le.

Fonte: transcrição do autor

É possível reconhecer nesse solo quatro frases, que Fonseca nomeia como "a", "b", "c" e "d" (2013, p. 168), com 4 + 6 + 4 + 4 compassos, representando uma estrutura irregular. A segunda frase musical ("b"), ampliada pela repetição do desenho melódico correspondente a *"exsules, filii Hevae"*, demanda sua conclusão na cadência à dominante de Sol menor, no c. 42. Porém, o fragmento *"ad te suspiramus"* inicia uma nova frase do texto litúrgico, que deveria se complementar com *"gementes et flentes"*, onde só então inicia a nova frase musical.

Outra questão fraseológica está na proposta de Fonseca de uma nova subseção ("b"), a partir do c. 81 até o final da sua "segunda seção estrutural" (2013, p. 173), com o que não concordo. Para mim, os c. 82-84 são uma extensão da subseção imediatamente anterior, conduzindo à cadência à dominante de Sol menor, onde, aí sim, iniciaria uma nova "seção" caracterizada pelo diálogo entre as vozes e os violinos.

Algumas circunstâncias de *word-painting* podem ser detectadas no final da primeira seção, tais como o movimento cromático da linha do soprano (c. 43-46), enfatizado pelo acorde de 6^a. aumentada, sublinhando a expressão pungente de "*gementes et flentes*" ("gemendo e chorando"). Também a palavra *lacrimarum* é expressa mediante um melisma mais longo.

A obra, como um todo, tem um caráter contrito, suplicante. Contrasta a segunda seção "B", com seu caráter alegre e afirmativo, pela tonalidade maior, o compasso 3/8 e o andamento rápido. Na seção "C", predominam longos movimentos melódicos descendentes.

6. Sintaxe

O quadro abaixo é utilizado por Fonseca, para descrever a sintaxe da apresentação do texto litúrgico na composição:

Exemplo 18 - Sintaxe do texto litúrgico.

Salve, Regina, mater misericordiae: mater misericordiae: Salve, Regina, mater misericordiae:
Vita, dulcedo, et spes nostra, salve et spes nostra, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, Ad te clamamus, exsules, filii Hevae. exsules, filii Hevae. Ad te suspiramus, gementes et fientes in hac lacrimarum vale.
Eja ergo, Advocata Advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte. illos tuos misericordes oculos ad nos converte. ad nos converte. ad nos ad nos converte. ad nos ad nos converte.
Et Jesum, Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria.

Fonte: Fonseca (2013, p. 157)

Fonseca inicia sua análise da *Antífona Salve Regina* exatamente pela apresentação desse quadro, destacando o padrão de repetição ou não de seus fragmentos, sempre conduzindo para o significado religioso dos procedimentos de Lobo de Mesquita (2013, p. 157-8)

A saudação inicial, juntamente à qualidade de Maria, reaparece com uma repetição a mais da expressão *mater misericordiae*. Com esta solução, o compositor realça a importância de se reportar a Maria, usando duplamente a expressão de saudação *Salve Regina*. Três vezes mencionada, a primeira qualidade de Maria exposta no texto litúrgico ganha força o atributo da misericórdia tão necessária ao pecador (FONSECA, 2013, p. 157).

A continuação da frase tem uma repetição, o final *ad nos converte* com mais três reiterações e outras três de *ad nos* isoladamente.

Este procedimento denota a necessidade de termos o olhar misericordioso de Maria e, neste caso, o compositor reforça que o olhar seja realmente para nós, declamando estas últimas palavras no texto um total de sete vezes *ad nos* e cinco *converte* (FONSECA, 2013, p. 158).

O tipo de descrição utilizada acima pelo autor se encaixa perfeitamente naquilo que Nattiez e Hirbour-Paquette (1973, p. 55) destacam como “o impressionismo da análise tradicional”, recaindo também na situação analítica descrita por Nattiez como “poiética indutiva” (1987, p. 177).

7. Prosódia

Três fatores contribuem para a expressão das sílabas tônicas e átonas das palavras do texto litúrgico, conforme o texto musical:

- colocação das sílabas em tempos acentuados ou não acentuados dos compassos;
- associação das sílabas com os valores rítmicos, mais longos ou mais curtos, dentro do contexto melódico;
- associação das sílabas com notas mais agudas ou mais graves dentro do contexto melódico.

No que diz respeito aos compassos binários das seções “A” e “C”, predomina na obra a correspondência entre as sílabas tônicas das palavras e os tempos acentuados desses compassos. Para Fonseca, “a prosódia das palavras [da primeira seção estrutural] é bem resolvida, com as sílabas tônicas correspondendo algumas ao primeiro tempo dos compassos (*SALve* e *ReGlna*) e outras ao segundo (*MAter* e *MiseriCORdiae*)” (2013, p. 165). Fica implícito, pela sua afirmação, que, para ele, tanto o primeiro

quanto o segundo tempo dos compassos binários podem conter sílabas tônicas.

O compasso 3/8 da segunda “B” demanda uma observação especial, já que, por questões fraseológicas, quase é preciso avaliar esse 3/8 como um 6/8, com compassos 3/8 “fortes” e “fracos”:

Exemplo 19 - Soprano, c. 51-59



Fonte: transcrição do autor

Sobre a prosódia dessa segunda seção, Fonseca destaca “as tônicas de cada palavra colocadas na parte forte dos compassos”, sem levar em consideração, porém, a nuance dos compassos “fortes” e “fracos” (2013, p. 171).

Entre os exemplos de explicitação da prosódia pelo posicionamento de notas longas no contexto de notas mais curtas, cito os c. 19-20 (*mater misericordiae*), 35 (*clamamus*) e 106 (*ostende*), apesar de as sílabas tônicas ocorrerem no segundo tempo.

A associação das sílabas com notas mais agudas ou mais graves dentro do contexto melódico é um critério pouco utilizado por Lobo de Mesquita nesta obra, para ênfase da prosódia (c. 13, T, *mater*; c. 28, B, *nostra*; c. 41, S, “te”).

Uma situação particular são os casos de acentuações “incorretas”, mas que são justificadas pela correta acentuação da locução em que estão inseridas.

No c. 24, a sílaba “no”, de *nostra* encontra-se no segundo tempo, deslocando a atenção para a correta acentuação de “salve”, no início do c. 25:

Exemplo 20 - Soprano, c. 24-25



Fonte: transcrição do autor

No c. 37, a sílaba "fi", de "filii" também se encontra no segundo tempo, deslocando a atenção para a correta acentuação de "Hevae", no início do c. 38. Aqui, ainda favorece a acentuação de "filii" a utilização de nota mais longa no contexto:

Exemplo 21 - Soprano, c. 37-38



Fonte: transcrição do autor

No c. 47, a sílaba "ma", de *lacrimarum* também se encontra no segundo tempo, deslocando a atenção para a correta acentuação de *valle*, no início do c. 49. Aqui, o longo melisma sobre "ma" favorece a acentuação de *lacrimarum*:

Exemplo 22 - Soprano, c. 47-50



Fonte: transcrição do autor

No c. 102, encontramos situação semelhante, com a sílaba tônica "fru", de *fructum*, no segundo tempo do c. 102, favorecendo a correta acentuação de *ventris*:

Exemplo 23 - Contralto, c. 102-104



Fonte: transcrição do autor

Os c. 100-101, porém, não satisfazem a qualquer dos critérios elencados acima, com a sílaba átona “sum” na cabeça do segundo tempo do compasso, com valor mais longo e altura mais grave que a sílaba tônica “Je”:

Exemplo 24 - Soprano, c. 100-101



Fonte: transcrição do autor

As palavras proparoxítonas têm sempre a figuração rítmica envolvendo notas pontuadas, como pode ser visto no exemplo 21 (*exsules*).

Um traço estilístico recorrente é o fato de sílabas átonas que precedem a sílaba tônica serem expressas com figuração rítmica rápida e com notas mais agudas, como podemos observar nos exemplos 17 (c. 35, “cla”), 22 (c. 47, “lacri”) e 23 (c. 102, “ctum”).

8. Aspectos do baixo contínuo

Nas seções em *pieni*, o baixo contínuo tende a dobrar o baixo vocal, jamais dobrando outra parte vocal que não essa. Nas seções *soli* ou *duo*, o baixo contínuo apresenta desenhos típicos, com destaque para a farta utilização de *trommelbass*⁵⁹ e arpejos. O *trommelbass* está também muito presente na seção “B” da obra. A presença eventual

⁵⁹ Figuração com notas repetidas.

de oitavas quebradas típicas não chega a caracterizar o chamado *murky bass*.⁶⁰

A escrita do baixo contínuo é predominantemente diatônica, mas destaco a linha cromática que acompanha o solo de soprano, nos c. 22-25, menos uma linha realmente cromática do que uma necessidade harmônica.

A cifragem é bastante presente, mas com muitas omissões, como é típico da escrita para baixo contínuo. Não há escrita obrigada nem uso de indicação explícita de *tasto solo* na fonte.

9. O estilo da antífona *Salve Regina*

Como destaca Fonseca em sua tese, há grande imprecisão, por parte dos musicólogos, na definição estilística da música sacra produzida em Minas Gerais, no século XVIII e início do XIX (2013, *passim*).

Algumas afirmações de Béhague, em seu artigo aqui utilizado, demonstram a preocupação de Fonseca com tal imprecisão: “[...] o estilo napolitano que então vigorava na península ibérica não se encontra no estilo pré-clássico da escola mineira” (1969, p. 140). Ou, ainda:

Para compreendermos o estilo musical dos compositores mineiros, devemos lembrar que receberam inúmeras influências da Europa e que assimilaram parcialmente os estilos europeus dominantes (BÉHAGUE, 1969, p. 140).

Ambas as afirmações são carentes de demonstração, por não definirem seus termos ou trazerem exemplos, mesmo quando ele afirma que “a curva tonal [da antífona *Salve Regina*] mostra a simetria característica dos compositores pré-clássicos e clássicos (C.P.E. Bach, Haydn)” (BÉHAGUE, 1969, p. 143).

⁶⁰ Koch menciona, em seu *Musikalisches Lexikon*, a atribuição desse tipo de baixo a um músico da corte prussiana, Sydow.

Fonseca, fiel ao seu propósito de fazer uma análise neutra da obra (2013, p. 105), não entra em considerações estilísticas.

Partindo das definições de Heinrich Christoph Koch (1749-1816)(1802) e Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) (1774), chego à conclusão de que a antífona *Salve Regina* é indubitavelmente escrita em “estilo livre” ou “moderno”, com a presença do *concertato*, e com escrita solística muitas vezes em terças e sextas paralelas. Há muitas linhas melódicas angulares, muitas delas fragmentadas, com diálogos entre as vozes. Não há fugatos e as cadências modernas são a regra. Um resquício de “estilo estrito”, porém, está na velocidade de mudanças da função harmônica, nas seções “A” e “C”. A seção “B” representa um contraste, nesse aspecto, com manutenção, aparentemente, de funções harmônicas por trechos maiores. Outra característica marcante do “estilo estrito” é a busca constante do tom da subdominante nas modulações e jamais da dominante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre a *Antífona Salve Regina*, as principais preocupações analíticas de Béhague são os aspectos harmônico/tonais, com uma detalhada análise do plano tonal da obra, seguidos das questões texturais. A relação texto-música é um aspecto que não entra nas considerações do musicólogo e há apenas uma abordagem superficial da questão estilística. Béhague adota uma linguagem parafrástica, quase que exclusivamente.

A análise de Fonseca é muito detalhada, utilizando parâmetros variados, tais como a fraseologia e a harmonia, mas com grande destaque para a relação entre os textos litúrgico e musical. É uma análise que oscila entre a linguagem parafrástica e a impressionista, com pouquíssimos momentos de sínteses, o que prejudica uma visão de conjunto.

Ambos os autores adotam a situação analítica classificada por Nattiez como “obra imanente”. Fonseca faz algumas incursões na “poiética indutiva”, principalmente em momentos onde está discorrendo sobre a relação texto litúrgico - música.

Minha análise adota exclusivamente a situação analítica “obra imanente” com uma linguagem quase que exclusivamente parafrástica.

Sobre a antífona *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, Béhague afirma que “a primeira qualidade desta peça se apresenta na sua simplicidade melódica, harmônica e tonal” (1969, p. 143). A tripla análise aqui apresentada, porém, revela nessa obra exatamente o contrário, ou seja, muitas características instigantes e mesmo surpreendentes numa obra sacra brasileira do final do século XVIII. O plano tonal, com suas progressões em quartas e relações simétricas é o primeiro ponto a ser destacado. Em seguida, as refinadas construções melódicas, com apresentação até de motivo em movimento retrógrado, apontam para um compositor maduro e com amplo domínio da técnica composicional. A obra, em estilo *concertato*, com estrutura multiseccional, tem ainda na relação texto litúrgico-música um dos seus pontos de destaque, incluindo as questões de prosódia, relação com a fraseologia musical e sintaxe do texto litúrgico, embora com poucas instâncias de *word-painting*.

Analisar uma obra é uma instância de sua recepção, sendo o objeto resultante um discurso, seja escrito ou oral. Segundo Lissa, “o estudo da recepção é sempre uma pesquisa de preferências” (1989, p. 70), as quais são resultantes daquilo que a autora chama de “consciência musical” (1989: 69). A tripla análise do *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, revela, assim, aspectos da recepção dos três musicólogos, que apresentam “preferências” e prioridades diversas em suas análises, gerando abordagens ora complementares, ora exclusivas e ora conflitantes.

A tripla análise aqui apresentada assume também uma feição híbrida, uma sobreposição de metalinguagens. Por um lado, atuo como analista das análises de Béhague e Fonseca, mas, por outro lado, também assumo o papel de analista da obra, colocando minhas ideias em diálogo, ora convergente, ora divergente, com os dois musicólogos, e abordando questões não apresentadas por ambos.

Finalmente, destaque-se a importância de análises da música brasileira do período colonial, para uma compreensão e valorização cada vez maior desse repertório.

REFERÊNCIAS

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology – Key concepts*. London; New York: Routledge, 2005.

BÉHAGUE, Gerard. Música “barroca” mineira: problemas de fontes e estilística. *Universitas*, n. 2, p. 133-158, 1969.

CORVISIER, Fernando. Análise Interpretativa da Sexta Sonata para piano de Almeida Prado. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16, 2006, Brasília. *Anais [...]*. Brasília, 2006. p. 713-718. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/06_Com_Perf/sessao04/06COM_Perf_0403-072.pdf. Acesso em: 1 fev. 2019.

DUPRAT, Régis; BALTAZAR, Carlos Alberto. *Acervo de manuscritos musicais*- Coleção Curt Lange – Compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. *Um caminho para a análise de estilo: A expressão musical para a declamação do texto da Antífona Salve Regina em obras de compositores setecentistas mineiros*. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, 2013.

GARDA, Michela. Teoria della recezione e musicologia. In: BORIO, Gianmario; GARDA, Michela (org.). *L'esperienza musicale*. Teoria e storia della ricezione. Torino: EDT, 1989. p. 1-35.

GUIMARÃES, Maria Inez Junqueira. *L'oeuvre de Lobo de Mesquita - compositeur brésilien ([1746 ?-1805])*. Tèse de doctorat: Musicologie: Paris 4.

KERMANN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KIRNBERGER, Johann Philip. Die Kunst des reinen Satzes. In *der Musik*. Berlin und Königsberg: G.J. Decker und G.L. Hartung, 1774. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_\(Kirnberger,_Johann_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_(Kirnberger,_Johann_Philipp)). Acesso em: 30 jan. 2018.

KOCH Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexikon_\(Koch,_Heinrich_Christoph\)](http://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexikon_(Koch,_Heinrich_Christoph)). Acesso em: 15 jan. 2018.

LISSA, Zofia. Teoria della recezione musicale. In: Borio, Gianmario; Garda, Michela (org.). *L'esperienza musicale*. Teoria e storia della ricezione. Torino: EDT, 1989. p. 69-81.

MEYER, Leonard B. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1973.

MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: SEIXO, Maria Alzira (org.). *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, 1990, p. 109-164.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Édition, 1975.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987.

NATTIEZ, Jean-Jacques; HIRBOUR-PAQUETTE, Louise. Analyse musicale et sémiologie - à propos du Prélude de Pelléas. *Musique en jeu*, n. 10, p. 42-69, 1973.

RINK, John. Analysis and (or?) performance. In: RINK, John (ed.). *Musical Performance - A Guide to Understanding*. Cambridge: University Press, 2002, p. 35-58.

SCHMALFELDT, Janet. On the relation of analysis to performance: Beethoven Bagatelles op. 126. *Journal of Music Theory*, v. 29, n. 1, p. 1-31, 1985.

STEIN, Leon. *Structure and Style - The study of musical forms*. New Jersey: Summy-Birchard Inc., 1979.

Partituras

LOBO DE MESQUITA, J. J. E. *Antiphona de Nossa Senhora (Salve Regina)*. Hallazgo y Reconstrucción por Francisco Curt Lange. Cuyo: Universidad Nacional, 1951. Partitura.

LOBO DE MESQUITA, J. J. E. *Salve, Regina*, edição de Rafael Sales Arantes. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Salve_Regina_\(Lobo_de_Mesquita,_Emérico\)](http://imslp.org/wiki/Salve_Regina_(Lobo_de_Mesquita,_Emérico)). Acesso em: 27 jan. 2017. Partitura. [20??a].

LOBO DE MESQUITA, J. J. E. *Antífona de Nossa Senhora - Salve Regina*, edição de Rubens Russomano Ricciardi. Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/partituras/jose-joaquim-emerico-lobo-de-mesquita-antifona-de-nossa-senhora-salve-regina>. Acesso em: 23 ago. 2018. Partitura, partes vocais e instrumentais. [20??b].

Documentos sonoros

LOBO DE MESQUITA, J. J. E. *Antiphona de Nossa Senhora Salve Regina*. In: *Mestres do Barroco Brasileiro*. Vinil LDR 5006. Festa, 1960.

LOBO DE MESQUITA, J. J. E. *Salve Regina*. In: *Carmina Latina - Musique sacrée du nouveau monde*. Vinil Qualiton SQL-4038. Fonema, 1973. Disponível em: Jade JAD74321 54438-2.

LOBO DE MESQUITA, J. J. E. *Salve Regina*. In: *Musica sacra mineira do século XVIII*. Vinil / CD. Brascan, 1989.

LOBO DE MESQUITA, J. J. E. *Antífona de Nossa Senhora (Salve Regina)*. In: *A Música das Minas Gerais do Século XVIII*. Vinil 521.404.090. Gravações Elétricas S/A, 1990.

LOBO DE MESQUITA, J. J. E. Antiphona de Nossa Senhora. *In: Sacred Music from 18th Century Brazil*. CD 50-9521. Claves Records, 1995.

LOBO DE MESQUITA, J. J. E. Antiphona de Nossa Senhora (Salve Regina). *In: Mestres da Música Colonial Mineira*. Vinil. UFMG, 1996.

LOBO DE MESQUITA, J. J. E. Antiphona de Nossa Senhora "Salve Regina". *In: América Portuguesa*. CD AT-001-01. EGTA, 1999.

LOBO DE MESQUITA, J. J. E. SALVE REGINA. XXI. CD 21 FES-TCD2. Centro Cultural Pró-Música, 2010.

LOBO DE MESQUITA, J. J. E. Antiphona de Nossa Senhora. *In: Música Sacra Brasileira nos séculos XVIII e XIX*. CD EM-UFRJ-009. Escola de Música da UFRJ, [20??].

1.5 MÚSICAS, RITOS, MEMÓRIAS E SILÊNCIOS: DESAFIOS PARA UMA HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA RELIGIOSA

Fernando Lacerda Simões Duarte ⁶¹

INTRODUÇÃO

A presença da música em ritos religiosos é quase unânime. Pensá-la nesta condição funcional pressupõe aceitar todo tipo de manifestação sonora *humanamente organizada* (BLACKING, 1973), inclusive nas situações em que o conceito de música, tal como o concebemos, sequer é reconhecido pelos praticantes dos ritos. Este é o primeiro dentre os muitos desafios para a construção de uma obra que se proponha a abordar a história da música ritual no espaço luso-brasileiro, temática que deu origem à mesa-redonda na qual este trabalho foi apresentado. A diversidade é o segundo e, talvez, o maior desafio, pois compreende inclusive as distintas concepções do que é música.

As práticas religiosas neste espaço transatlântico são as mais diversas possíveis e abarcam distintas temporalidades. Seria possível exemplificar com os povos originários do espaço português e do brasileiro, cujas origens recuam no tempo em milênios, mas também manifestações muito recentes, tais como a Umbanda e as igrejas pentecostais de primeira geração - Assembleia de Deus e Congregação Cristã no Brasil -, todas com cerca de cento e dez anos de oficialização.

Por um lado, os dados dos censos demográficos apontam para uma constituição binária e aparentemente homogênea da opção religiosa dos brasileiros no presente:

Cadê nossa badalada diversidade religiosa?
O gato comeu. Na tabulação avançada do
Censo Demográfico 2000, divulgada em maio

⁶¹ Universidade Federal do Pará (UFPA).

de 2002, nosso pluralismo religioso parece bem mais desmilingüido: quase binário. Três décadas atrás, os maiores grupos religiosos eram os católicos, os protestantes e os espíritas. Hoje, os três maiores contingentes a figurar nas tabelas de religião do Censo são os católicos, os evangélicos e os sem religião. Se você retira os sem religião desse pódio, sobram somente aqueles que se declaram ou católicos ou protestantes – ou seja, os cristãos em sentido estrito (PIERUCCI, 2011, p. 48).

Há de se observar, por outro lado, que existem dentro de um mesmo segmento religioso os mais diversos graus de variedade, hibridações e negociações em relação aos paradigmas oficiais:

Embora chame atenção pela diversidade que vem ocorrendo hoje em dia, essa diversidade católica não é nova. A pluralidade tem sido uma constante histórica, e também a tensão entre o leigo e o clero sempre existiu. As heresias, movimentos quiliásticos da Idade Média e a própria Reforma Protestante representaram ora conflitos entre grupos distintos dentro da Igreja, ora lutas por maior autonomia dos leigos em relação à hierarquia católica. Com efeito, o catolicismo mundial, e da mesma forma o brasileiro, foi sempre marcado pelas discordâncias e autonomia das práticas e crenças populares em relação a Roma. Inclusive, a diversidade é considerada, como já mostrou em seus vários trabalhos Pierre Sanchis (2011), constitutiva do próprio universo católico. É importante, contudo, ressaltar que as demais religiões mundiais são internamente diversas e plurais: o islamismo, budismo, confucionismo, entre outras, se expressam das maneiras mais diferentes. Variam muito de uma sociedade para outra, e entre estratos dentro de uma mesma sociedade. A diversidade é constitutiva de outros grupos religiosos que possuem uma

amplitude internacional, e não poderia ser diferente (MARIZ, 2011, p. 57).

Ante esta realidade complexa do cenário religioso e suas músicas, bem como de uma limitação ideológica de caráter nacionalista e com claro interesse religioso que marcou parte considerável da produção da Musicologia Histórica (CASTAGNA, 2008, p. 42) – que sempre manteve no centro das pesquisas o Catolicismo Romano, religião oficial no Brasil durante séculos –, o desafio de construir um trabalho historiográfico com outro enfoque nos coloca diante de um problema: seguiremos insistindo em uma única história da música ritual ou buscaremos contemplar nela a diversidade inerente às manifestações da religiosidade em suas diversas vertentes? Uma vez que seja feita a opção pela segunda abordagem, surgem outros problemas: quais os silêncios, memórias e vestígios materiais existentes, que podem servir como ponto de partida para investigação das práticas musicais do passado nos diversos sistemas religiosos? Como lidar com as memórias de grupos minoritários que não se transmite pela via da escrita, com as invisibilidades, com os sincretismos ou hibridismo⁶², com as distintas temporalidades inerentes aos vários segmentos religiosos e com as relações de poder e negociações que

⁶² “Sincretismo não é um fenômeno recente, tampouco estritamente localizado. Fruto da dinâmica da cultura, o sincretismo permite que se dê sentido àquilo que foi adquirido do outro. É um termo polêmico, de conotação pejorativa, uma vez que pressupõe contaminação e inautenticidade, acreditando-se que uma suposta tradição pura recebera infiltrações de símbolos de outra tradição aparentemente incompatível. [...] Canclini chama a atenção para misturas mais complexas que agregam novos elementos, além das fusões religiosas, como, por exemplo, a dupla cidadania requerida por um adepto que vai além da questão do sincretismo entre as nações de candomblé”. Nesse caso, segundo esse autor, a utilização do conceito de hibridação parece mais plausível que o de sincretismo, mais apropriado para fusão de práticas religiosas tradicionais. Sincretismo e hibridismo são conceitos que trazem argumentos divergentes entre os estudiosos, pois ao mesmo tempo em que podem ser analisados como fontes criativas que produzem novas culturas, também implicam custos e perigos. Engler (2011) aponta a discussão que envolve esses conceitos e cita como a crítica mais óbvia ao sincretismo, aquela que consiste em que o “sincretismo essencializa demais, dando a impressão que houve uma vez certas raças puras e bem-comportadas, antes que os novos vira-latas religiosos furassem a cerca” (JOHNSON, 2002a, p. 302 *apud* ENGLER, 2011, p. 20) (PREVITALLI, 2013, p. 22-23; 29-30).

se estabelecem entre as religiões institucionalizadas e as religiosidades populares? Como propor uma história da música que instigue o pensamento crítico ante a realidade política e social do Brasil no presente? O presente trabalho não traz respostas exaustivas a tais problemáticas, inclusive porque muitas delas passam necessariamente pelas opções individuais do pesquisador, mas aponta alguns caminhos que temos considerado ao tentar lidar com elas.

Propõe-se neste trabalho, portanto, um olhar sobre exemplos pontuais de religiosidades que escapam ao enfoque da Musicologia Histórica, reforçando-se a necessidade de que novos conhecimentos sejam criados na área, a fim de compensar as lacunas que marcam a historiografia. Discutem-se não somente as manifestações, mas algumas abordagens possíveis para sua compreensão e sistematização em um volume dedicado à história da música ritual. Os referenciais teóricos serão apresentados no decorrer do texto. Para a realização deste trabalho, lançou-se mão do procedimento bibliográfico e de pesquisa de campo, esta compreendida como pesquisa documental *in loco* e observação - participante ou não - de diversas práticas musicais religiosas no Brasil. Reconhecemos, entretanto, as limitações de nossas pesquisas - ainda centradas no catolicismo - e as dificuldades de realização em alguns sistemas religiosos, mas buscamos de algum modo pensar os silêncios e invisibilidades.

RELIGIÃO, MÚSICA, CULTURA E SOCIEDADE: UMA APROXIMAÇÃO AO TEMA

Concebemos um trabalho que envolva a história da música e sua relação com os ritos de modo que este tenha algum significado para o tempo presente, ou seja, que tenha função social (LOCKE, 2015) e não seja apenas um amontoado de informações dispostas cronologicamente de maneira linear. A tensão entre religiões e diversificados usos do *religare* é um dado recorrente ao longo da his-

tória da humanidade, e absolutamente atual. No Brasil, a mudança no perfil religioso da população e talvez até na autocompreensão do sistema religioso que ainda tem o maior número de fiéis foram fatores decisivos nos rumos políticos do país: o crescimento dos evangélicos, por um lado, e um catolicismo de feições muito diferentes da Teologia da Libertação, que marcava a orientação do clero na América Latina há algumas décadas, nos parecem ter tido peso decisivo nas eleições ao Poder Executivo no Brasil em 2018. Além do fator político, mas seguramente tangenciando-o, há de se considerar as tensões que envolvem diferentes confissões ou grupos religiosos. Ao passo que na América do Norte e Europa, grupos extremistas que estabelecem aproximações com o Islamismo têm sido protagonistas de ataques terroristas e violações de direitos humanos, com maior visibilidade a partir do incidente do *World Trade Center*, em 2001. Violações de direitos humanos não são, contudo, eventos isolados ao se pensarem as religiões, ao contrário, nas palavras do historiador Arthur Schlesinger Junior:

Como historiador, confesso achar certa graça quando ouço a tradição judaico-cristã louvada como origem de nossa preocupação atual com os direitos humanos: isto é, pela preciosa idéia de que todos os indivíduos de todos os lugares têm direito à vida, à liberdade e à busca da felicidade nesta Terra. Na verdade, as grandes eras religiosas foram notáveis por sua indiferença aos direitos humanos no sentido contemporâneo. Elas foram notórias não somente pela aquiescência quanto à pobreza, à desigualdade, à exploração e à opressão, mas também pelas entusiásticas justificativas da escravidão, perseguição, abandono de crianças, tortura e genocídio.

Durante a maior parte da história do Ocidente [...] a religião cultuou e exigiu hierarquia, autoridade e desigualdade, e não teve qualquer contrição quanto ao assassinato de hereges

e blasfemadores. Até o fim do século XVIII, a tortura era um procedimento normal de investigação na Igreja Católica, assim como na maior parte dos Estados europeus [...]

Direitos humanos não é uma idéia religiosa. É uma idéia secular (leiga), produto dos quatro últimos séculos de história ocidental. Tocqueville convincentemente atribuiu a ética humanitária ao surgimento da idéia de igualdade [...] foi a era da igualdade que trouxe o desaparecimento de acessórios religiosos tais como o auto-da-fé e a fogueira, a abolição da tortura e das execuções públicas, a emancipação dos escravos. [...] Os documentos básicos dos direitos humanos - a Declaração da Independência americana e a Declaração dos Direitos do Homem francesa - foram escritos por líderes políticos, não religiosos (SCHLESINGER JR. *apud* HAUGHT, 2003, p. 2015-2016).

No Brasil contemporâneo, ressaibos do pensamento escravista e da demonização de religiões e sincretismos da matriz africana são absolutamente notórios⁶³, muitos dos quais, encorajados por publicações de líderes religiosos: se “Orixás, caboclos e guias: deuses ou demônios?”, de Edir Macedo (2002) propõe uma dualidade entre as divindades de matriz africana e a cristã, no plano imaterial ou espiritual, fato é que muitos seguidores da Igreja Universal do Reino de Deus acabaram por materializar essa “teologia da

⁶³ “É nesta perspectiva de ‘batalha espiritual’ que se verifica a ‘demonização’ das religiões afro-brasileiras pelos neopentecostais. De fato, como nos faz saber Vagner Gonçalves, a ‘demonização’ das religiões afro-brasileiras já estava presente no início do movimento pentecostal no Brasil como elemento da teologia da cura divina. Entretanto, é nas décadas de 1980 e 1990 que se observa um acirramento dessa batalha e a escolha declarada das religiões afro-brasileira como alvo. Este fato pode ser evidenciado, por exemplo, quando levamos em consideração a publicação de três livros, escritos por três diferentes líderes de diferentes igrejas neopentecostais, onde encontramos expostas as linhas centrais desta “batalha espiritual” (DIAS; ANDRADE, 2011, p. 134). “Em sua ritualística a IURD apropria-se de elementos das religiões que ela agressivamente combate. Faz valer de conceitos, práticas, deuses, das religiões trazidas pelos escravos africanos para cumprir seu papel salvacionista. Para Cecília Mariz os neopentecostais combatem os seus maiores inimigos, não espirituais, mas terrenos, motivados pela disputa por fiéis, já que estes são inimigos mais parecidos em termos ritualísticos” (IVO; SILVA, 2004, p. 3).

guerra espiritual” ao hostilizarem terreiros de candomblé, por exemplo, em Salvador, conforme os estudos de Alex Ivo e Denise Pereira da Silva (2004, p. 3). A música também é utilizada no sentido de reforçar tal guerra, a exemplo de “Macumba não mata crente”⁶⁴.

A teologia da guerra espiritual materializada em hostilidade às religiões afro-brasileiras não é, entretanto, monopólio da Igreja Universal, mas se estende a uma série de outras denominações dentro do espectro pentecostal e neopentecostal. O crescimento de tais vertentes não parece, portanto, dissociado do crescimento de denúncias de atos de discriminação contra adeptos de religiões de matriz africana em 2018⁶⁵ (VIEIRA, 2018).

A hostilidade que se estabelece entre sistemas religiosos também pode ocorrer dentro de um mesmo sistema, que tem expressões multifacetadas de sua fé como um dado histórico. É o caso do catolicismo romano, no qual determinadas manifestações do afro-catolicismo – as ditas “missas afro”, marujadas, congos, marabaixo e outros – ainda hoje são alvos de questionamento por uma parte do clero e também dos fiéis, sob alegações de abuso litúrgico ou sincretismo. Se a ideia de inculturação litúrgica – bastante

⁶⁴ Não foi possível precisar a autoria da música, em razão dos diversos intérpretes da música nas versões disponíveis na internet, tais como a dos pastores Melvin e Luciana, Zé Carlos e outros. Estimamos, contudo, se tratar de composição de Zé Carlos, em razão da quantidade de gravações deste intérprete. A composição tem a rítmica bastante acentuada de forró, distante das concepções mais tradicionais de música sacra ou do *pop* urbano que caracteriza a música gospel. Destacamos aqui trechos da letra, que reforça a dualidade entre a religião cristã e as de matriz africana: “Meu irmão preste atenção não tenha medo de ninguém, já fizeram tantas coisas para me matar também, mas porque eu sou protegida, revestida de poder, podem até fazer macumba, mas quem fez é quem vai morrer! Macumba não mata crente [...] Na terra não se manda, quem manda na Terra é Deus, Pisa na cabeça da Serpente pra matar” (CARLOS, 2015).

⁶⁵ Exemplifica a situação o caso da yalorixá Gabriela Beck, do Centro Cultural Eyin Osun, em São Paulo, que “conta que a confusão entre o orixá Exu com Satanás já lhe rendeu ameaças com faca. Temos um vizinho que cresceu comigo no bairro e agora é evangélico. Ele acredita que o Satanás está instalado na minha casa. É desesperador. O problema dele é a casa de candomblé, onde também moro com meu pai. Ele nos ameaça com faca, nos ofende. Eu acho que em grande parte porque meu pai é idoso eu sou mulher. Eu tenho medo dele fazer alguma coisa, colocar fogo na minha casa, matar meu pai, diz ela” (VIEIRA, 2018).

difundida após o Concílio Vaticano II, mas que tem precedentes no *Aggiornamento*, ocorrido no pontificado de Pio XII – apontou para uma busca consciente do catolicismo pela índole de cada povo particular⁶⁶, fato é que no Brasil colonial – anteriormente, portanto, ao homogeneizante movimento de Romanização que se instalou no país na segunda metade do século XIX –, esta integração entre cultura local e ritos religiosos não era rara, em que pese às tentativas de seu controle por parte da Igreja institucionalizada. Assim, buscamos alguns exemplos de manifestações musicais do passado que excederam os limites dos documentos oficiais do catolicismo ou dos cânones historiográficos da música católica, a fim de pensarmos a proposta de um trabalho historiográfico sobre religiões e música no espaço luso-brasileiro que contemple os hibridismos, sincretismos, inculturações e todo o espectro de diversidade inerente a esta história.

No Brasil, salvo erro, talvez a mais antiga referência ao sincretismo afrocristão apareça no Quilombo de Palmares, pois, como relatam os holandeses quando invadiram a “Troia Negra” em 1645, lá havia uma capela com imagens de Jesus Menino, Nossa Senhora da Conceição, São Brás, e Barleus [Caspar van Baerle] informa que de longe podiam-se ouvir o bater dos pés e os tantãs dos tambores nos rituais dos negros que se prolongavam noite adentro (MOTT, 2016, p. 73).

Mais adiante, buscaremos observar como aproximações entre o catolicismo e a matriz cultural e religiosa africana, heterodoxias – em relação à perspectiva da religião “oficial” –, sincretismos e o consequente papel da música de tambores, longe de um caso pontual em Palmares, permaneceram ao longo de três séculos, conforme se apreende de relatos de

⁶⁶ O termo foi utilizado na Encíclica “*Mediator Dei*” de Pio XII, no período conhecido como *Aggiornamento*, ou seja, de uma atualização da Igreja Católica, que marcou a passagem dos referenciais culturais da Romanização àquele que se estabeleceu após o Concílio Vaticano II (MONTERO, 1992).

viajantes, ainda que não se tenha documentos musicográficos que permitiriam uma análise propriamente musical do repertório. Por enquanto, cabe salientar que mesmo no neopentecostalismo existem apropriações de elementos das religiões africanas, apesar da clara oposição que tais igrejas promovem, a exemplo da “Sessão espiritual do descarrego”, na Igreja Universal do Reino de Deus. Embalado por orações ou banhos de ervas, fato é que o ritual do descarrego tem o mesmo objetivo na Umbanda e na Igreja Universal: livrar as pessoas acometidas de malefícios causados por entidades espirituais, que são denominadas “encostos” nos dois segmentos. Há de se observar, contudo, que o termo assume significados diferentes em cada religião, abrangendo toda a gama de divindades de matriz africana, no caso neopentecostal. Nesse sentido:

[...] ainda que seja para negar, o neopentecostalismo aproxima-se mais da umbanda e de outras religiões afro-brasileira do que do próprio pentecostalismo clássico. Mais uma vez, o neopentecostalismo “passou a traduzir para seu próprio sistema o *ethos* da manipulação mágica e pessoal, mas agora sob *nova direção*, colocando o “direito” no lugar do “favor”” (SILVA, 2007, p. 206). Assim sendo, os neopentecostais, “ao mesmo tempo em que combatem o ‘feitiço’, não descartam a magia implícita em suas liturgias, que se aproveitam do léxico e dos elementos simbólicos das religiões afro-brasileiras. Os ritos de expulsão do demônio, transe do Espírito Santo e cura, são um bom exemplo deste fato. Representam o retorno ao ritual mágico como uma dimensão crucial da prática de fé e dos mecanismos de salvação ou obtenção de graça” (SILVA, 2007, p. 207) (DIAS; ANDRADE, 2011, p. 140).

Nos ritos de “limpeza espiritual” a música é um dos elementos. Em Minas Gerais, no século XVIII, o calundu era uma reunião com atabaques e cantos destinada “a curar os presentes de doenças físicas ou malefícios e adivinhas quem

furtou algum pertence ou botou feitiço em terceiros” (MOTT, 2016, p. 60). No século XXI, em um dos maiores templos da Igreja Universal, percebe-se uso semelhante da música:

Na Catedral da Fé, a multidão participa cantando para expulsar supostos demônios. Ao palco, são chamados aqueles que acreditam estar com algum mal. Mais de 50 aceitam o convite. Alguns começam a andar e a falar ao melhor estilo das entidades dos cultos afros, como se estivessem possuídos. Vários pastores, todos de branco, sobem também ao palco e começam a – supostamente – expulsar “os demônios”. Ao mesmo instante, toca uma música envolvente, acompanhada pela animada platéia. Para o final, ficam costumeiramente duas ou três pessoas, aparentemente incorporadas. “Eu sou Exu Caveira, ahahaha”, berra uma delas, com voz cavernosa. Um dos pastores, com microfone na mão, seguido por fotógrafo e cinegrafista, manda o espírito deixar a pessoa em paz. A platéia delira (BRAGA *apud* DIAS; ANDRADE, 2011, p. 138).

Assim, é possível observar aproximações e distanciamentos entre os distintos sistemas religiosos, bem como continuidades e rupturas em um mesmo sistema religioso ao longo do tempo. Um estudo sobre a história da música deve considerar, portanto, tais questões, a fim de compreender as funções da música nos ritos religiosos para além do factual ou de um único credo, estabelecendo diálogos com o presente, de modo a estimular a reflexão e a crítica do leitor.

NOVOS OBJETOS, NOVAS FONTES E NOVAS ABORDAGENS

Conforme apontado anteriormente, com base em Castagna (2008, p. 42), houve no Brasil, além de uma orientação nacionalista, uma clara tendência a privilegiar a música católica em detrimento das demais religiões. Prova disto

é que na geração dos grandes musicólogos do passado, parte considerável integrava o clero católico, tais como os padres Jaime Diniz, João Mohana e José Penalva. Há de se notar, contudo, que tal realidade não é inerente apenas ao Brasil, uma vez que Kerman (1987) observou semelhante fenômeno no desenvolvimento da Musicologia na Europa.

Trabalhos dedicados a outros segmentos religiosos foram, portanto, pontuais, a exemplo do trabalho de Henriqueta Rosa Fernandes Braga (1961) sobre a música protestante e evangélica no Brasil. Como pensar, então, segmentos religiosos com visibilidade ainda menor, tais como as igrejas ortodoxas, judaísmo, islamismo, espiritismo, budismo, o Santo Daime, as religiões das populações originárias, e outros? Em muitos casos, tem cabido à Etnomusicologia a abordagem das práticas musicais de função religiosa que excedem os limites do cristianismo católico e evangélico, sobretudo em trabalhos dedicados às religiões de matriz africana e às dos povos originários. A investigação científica realizada por Keila Fernandes da Cunha (2013), a partir do "Museu Sinagoga Kahal Zur Israel" e do "Arquivo Histórico Judaico de Pernambuco" exemplifica o desenvolvimento de pesquisas na referida subárea. Merece destaque ainda o trabalho da historiadora Vera Fróes Fernandes (1986), acerca do Santo Daime no povo Juramidam, por meio de uma relação muito estreita com a cerimônia tradicional do Camampi (Daime). Em seu estudo, a historiadora transcreveu os vários "hinários" dos Juramidam em notação prescritiva, descreveu os instrumentos utilizados e analisou a função ritual da música na comunidade religiosa (FRÓES, 1986, p. 86-87).

Conceber uma história da música que tenha em consideração a diversidade religiosa e de manifestações culturais dentro de cada segmento, deve pressupor, como ponto de partida, a produção de novos conhecimentos sobre as práticas musicais de função religiosa atuais e pretéritas. Do contrário, um volume dedicado à relação entre música

e rito continuaria a limitar-se ao objeto canônico da musicologia histórica: a música religiosa católica de tradição escrita praticada dentro dos templos.

O segundo ponto a ser considerado é que já existe considerável diversidade de áreas ou subáreas do conhecimento que têm se ocupado - direta ou indiretamente - da música e seu papel nos ritos: Antropologia, Sociologia, História, Ciências da Religião, Teologia e a Etnomusicologia. A propósito, temos reiteradamente afirmado, em palestras, disciplinas e minicursos, quão despropositada nos parece a divisão entre a Musicologia Histórica e Etnomusicologia no presente: por um lado, a produção e as práticas musicais, bem como as funções da música estão intimamente conectadas, por outro, as fontes para a obtenção de conhecimento acerca das práticas musicais são as mesmas para as duas subáreas, especialmente quando se pensa nas continuidades e rupturas de tais práticas no tecido histórico ou em termos de patrimônio cultural. Vinícius Eufrásio de Oliveira (2017) logrou existir considerável neste sentido ao adotar as perspectivas histórica e etnográfica de maneira bastante harmônica e complementar, em sua dissertação acerca do ritual de Encomendação das Almas no Oeste mineiro. Note-se, aliás, que sequer a noção de música - tal como é pensada tradicionalmente na Musicologia - foi trazida por Oliveira ao trabalho, mas sim, a de "reza cantada". Em tempos de forte presença da religião nos meios de comunicação de massa, há de se considerar ainda a possibilidade de realização de etnografias da comunicação e da audiência, e mesmo a netnografia. Quanto aos documentos escritos, não se descarta ainda a etnografia de arquivos e entrevistas às pessoas ou entidades responsáveis por sua custódia. É possível citar ainda trabalhos históricos que apresentam um caráter claramente etnográfico, em que pesem a todas as limitações decorrentes do lugar de fala de seu autor, como é o caso de "Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola" (1645-1670), do

capuchinho italiano João Antônio Cavazzi de Montecucculo, que dedicou um capítulo inteiro aos “Feiticeiros”, e outro às “Crenças e Sacrifícios dos Jagas” (MOTT, 2016, p. 62).

Do ponto de vista metodológico, temos testemunhado a eficiência de modelos oriundos da Sociolinguística – especialmente do que denominamos repertório *pidgin* e *criollo* – para a compreensão da música católica (DUARTE, 2018). A noção de hibridismo cultural, de Canclini, e outros tantos referenciais teóricos oriundos da História e Antropologia nos parecem igualmente eficientes e interessantes para o estudo das práticas musicais em sua relação com os ritos religiosos.

Além do quadro teórico, também os procedimentos para obtenção dos dados haverão de considerar a diversidade das fontes existentes. Dentre as fontes escritas, a abordagem que propomos pressupõe ir além das fontes conhecidas, especialmente os documentos musicográficos. A fim de descobrirmos as heterodoxias dentro dos ritos, por exemplo, fontes que as descreveram provavelmente terão sido produzidas por organismos censores, conforme se verá mais adiante, nos casos das sacerdotisas africanas, cujas pesquisas se basearam nos autos da Inquisição. Igualmente, é possível citar a presença de objetos cultuais de religiões de matriz africana – dentre os quais, atabaques – que foram apreendidos no passado e que até pouco tempo integravam o acervo do Museu da Polícia Civil, no Rio de Janeiro. Outro exemplo está relacionado ao período da Romanização católica, aos atos de censura que também acabaram por resultar em fontes relevantes, conforme se observa no caso a seguir:

Na segunda Visita Pastoral realizada por D. Carlos a Poconé [Pantanal], ele discorreu sobre as corridas de cavalhadas de maneira amistosa, mas comentou de forma nada cordial a dança do congo: ‘Na noite de 13 houve num dos bairros da cidade ferventíssima dança de congos, que não nos deixou dormir. Ao

som de adufes, gaitas, violas, etc., os pretos cantaram como doidos até a madrugada, hora em que o barulho acalorou-se e pegou fogo. Não sei como não subiu ao coração da autoridade policial o desejo de tomar o regador para ir apagar tamanho incêndio'. (Leite, 1979, p. 97). D. Carlos buscava separar as festividades por ele consideradas profanas das festividades religiosas e criticava as manifestações populares (MORAES, 2009: 114).

Os relatos dos viajantes são outra categoria de fontes relevantes, uma vez que tais estrangeiros pareciam ter particular interesse pela descrição do exótico. Exemplos destes relatos constam no próximo item. Há de se considerar ainda as normas ou paradigmas dentro de cada sistema religioso para a disciplina de suas práticas musicais, que podem ser instituídos de maneira escrita ou transmitir-se oralmente. Destacamos, a título de exemplo, os tópicos de ensinamentos da "Congregação Cristã no Brasil", que adentram questões detalhadas acerca das práticas musicais neste ramo do pentecostalismo clássico no país: instrumentos permitidos ou proibidos, o modo de executar a "meia hora" por uma ou mais organistas, a divisão dos instrumentos por sexo - mulheres limitam-se ao órgão, ao passo que os homens tocam os demais instrumentos de orquestra - e a divisão hierárquica de funções musicais, a necessidade de incineração dos hinários que não têm mais condições de uso, a prescrição de se seguir estritamente a harmonização do hinário, sem divisões rítmicas ou improvisações, e até mesmo o tipo de vestimenta dos músicos e a conduta de vida que estes devem assumir fora dos templos, em sua vida cotidiana. Bastante interessante é a aproximação que pudemos perceber entre os paradigmas católicos da primeira metade do século XX e os tópicos de ensinamentos, muitos dos quais, datados do mesmo período (DUARTE, 2015). Ainda mais interessante é poder frequentar os cultos da Congregação Cristã e poder perceber como tais

paradigmas “revelados aos anciãos” são rigorosamente cumpridos. Assim, o olhar etnográfico para as práticas do presente é outro precioso procedimento para a obtenção dos dados da pesquisa.

Muitos desafios se anunciam dentro da abordagem intra e inter-religiosa a partir da qual se pretende trabalhar. Superar a desconfiança em relação à oralidade e eventuais ressaibos de expectativas de que as fontes escritas fossem portadoras de verdades ou mais autorizadas que as narrativas é uma delas. As memórias presentes nas narrativas se transmite, essencialmente, por meio da oralidade, com toda a abertura à dialética do esquecimento que é inerente à memória (NORA, 1993). Assim, as entrevistas e a História Oral revelam-se como recursos eficientes no resgate de tais memórias. Tais memórias, sem a rigidez própria da História, apontarão para “etnocronologias” ou temporalidades, que podem pôr à prova nosso senso de cientificismo histórico, mas que devem ser consideradas: o “tempo fora do tempo”, o “tempo em que os animais falavam” ou ainda o “tempo dos antigos”, esta última, registrada por Vinícius Oliveira (2017, p. 150-151) na narrativa de um colaborador que tinha mais de cem anos de vida.

A dissertação de Vinícius Oliveira e outras fontes documentais levam-nos a questionar ainda aparentes dualidades na transmissão do repertório e pôr à prova determinadas relações aparentemente exclusivas, tais como a que se estabeleceria entre a tradição oral e o catolicismo popular, ao passo que a música escrita seria o meio de transmissão exclusivo do catolicismo oficial: a Encomendação de Almas se transmitia pela oralidade, mas também por meio de documentos musicográficos, conforme atestam partituras e partes recolhidas ao Museu da Música de Mariana e ao arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (OLIVEIRA, 2017, p. 68-77). Semelhantemente, foi possível observarmos a não oposição entre uma Folia do Divino Espírito Santo, cuja letra escrita em fontes manuscritas sugere que tenha

sido utilizado como introito da missa, o “Responsório I” das “Matinas do Espírito Santo” - *Dum complerentur dies...* -, de João de Deus de Castro Lobo, e o “Gloria da Missa em Mi bemol”, de José Maurício Nunes Garcia (DUARTE; CASTAGNA, 2016a). Consideramos ainda que um canto gregoriano - de tradição escrita, portanto - tenha sido utilizado nos heterodoxos ritos do “Recolhimento do Parto”, no Rio de Janeiro do século XVIII, que se verá mais adiante.

Uma das questões mais complexas dentro da proposta de trabalho historiográfico que buscamos empreender diz respeito aos desequilíbrios, seja no tocante às temporalidades às quais é possível recuar em cada religião ou prática musical, seja no que diz respeito a suas visibilidades no presente: há ritos muito antigos, como é o caso dos povos originários, cujos vestígios materiais são esparsos; por outro lado, há religiões com poucas décadas de existência e forte impacto social no presente, como é o caso das vertentes do neopentecostalismo. Há ainda o desequilíbrio em relação à quantidade de fontes disponíveis para a consulta, bem como em relação ao lugar de fala de quem produziu tais fontes: a descrição das religiões africanas ou ameríndias por africanos e indígenas, respectivamente, ou do criptojudaísmo, por um judeu, seguramente não é a mesma realizada por religiosos católicos ou por viajantes que professavam o protestantismo. Em relação às culturas ágrafas, muitas vezes a história só pode contar com a transmissão da memória a partir do lugar de fala do colonizador. Neste mesmo sentido, há silêncios e invisibilidades relativos a determinados sujeitos e práticas religiosas, como é o caso de parte considerável das práticas musicais das igrejas reformadas fora do eixo Sul-Sudeste, o Judaísmo, que teve um curto período de liberdade, em Recife, sob o governo de Maurício de Nassau, no século XVII - e como criptojudaísmo, em todo o Brasil, por séculos - ou eventuais práticas religiosas e musicais do Islamismo, entre as populações africanas escravizadas, a exemplo do

grupo que promoveu a Revolta dos Malês, em 1835, na Bahia, muitas manifestações do catolicismo popular. No tocante às pessoas que realizavam os ritos, há um silêncio em relação às muitas situações de protagonismo feminino no universo luso-brasileiro, fosse nos ritos heterodoxos, como se verá mais adiante, fosse ainda dentro dos limites da religião oficial, em conventos e até mesmo em igrejas.

Além dos silêncios, há fontes sem quaisquer informações relativas ao contexto, como é o caso de um *Catechismo Deista* publicado por Álvares Da Costa em Macapá na primeira década do século XX, sendo que o Deísmo nos remete diretamente ao século XVIII, enquanto crença e prática religiosa. Neste *Catechismo* havia uma partitura com um hino com letra do próprio Álvares da Costa e música de Meneleu Campos. Apesar de nossa pesquisa documental *in loco* em Macapá e em diversas instituições em Belém, não obtivemos qualquer informação relevante sobre um eventual uso ritual desta publicação (DUARTE, 2017a), que integra o Acervo Vicente Salles, custodiado pela Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará.

Ante todos os dados expostos, é possível afirmar que a simples disposição dos vários segmentos religiosos em uma linha do tempo não resultaria eficiente na abordagem de toda a complexidade do fenômeno religioso no país, tampouco consideraria situações recorrentes ao longo da história, tais como “a dupla (ou mais) pertença ou a mistura de várias religiões” (ANTONIAZZI *apud* CAMURÇA, 2011, p. 44). Poderíamos citar alguns exemplos com os quais tivemos contato mais direto – presencial ou por meio de pesquisas de colegas – que ilustram esta complexidade: a presença do povo de santo trajado a caráter nas missas da Basílica de Nosso Senhor do Bonfim e as missas afro da igreja da Venerável Ordem Terceira do Rosário, no Pelourinho, ambos em Salvador, ou a Tenda Miry Santo Expedito, no Pará, que une elementos católicos àqueles de matriz africana e indígena. Ainda o se pensar na Umbanda, algumas memórias

dos escravizados islâmicos se fazem presentes, tais como o uso de turbantes e a sexta-feira como dia cultural. Acerca da presença de elementos islâmicos nas religiões de matriz africana, existem relevantes trabalhos publicados, escritos por Roger Bastide e José Beniste ([SILVA] FILHO, [2013]). É interessante observar como tais elementos islâmicos se evidenciavam nas vestes de Luzia Pinta, uma “calunduzeira” da nação Angola que viveu em Sabará-MG, no século XVIII:

Luzia, como mestra calunduzeira, causava viva impressão nos circunstantes pela indumentária e alfaias usadas no ritual: “vestia-se com certos trajes não usados nesta terra: à moda de anjo, trazia na mão uma fita larga, amarrada na cabeça e arcadas, as pontas para traz [sic]... Vestia várias invenções, à moda turquesca, com trunfa (turbante ou touca mourisca composta de faixa ou cinta enrolada) a modo de meia lua na cabeça e com um espadim, alfanje ou machadinha na mão, agitando tais instrumentos enquanto seus pés brancos marcavam o passo com cascavéis” - guizos ou esferas de metal com uma bolinha dentro, que a faz soar. Usava também na cabeça uma grinalda de penas, ou um penacho nos ouvidos, certamente retirados de araras, tucanos e periquitos que outrora abundavam na região (MOTT, 2016, p. 60).

Outros elementos também merecem destaque, por sugerirem continuidades em relação aos cultos de matriz africana no presente: espadim, alfanje e machadinha nos remetem diretamente à simbologia dos orixás Ogum, Iansã e Xangô, na Umbanda, ainda que esta tenha sido instituída oficialmente, enquanto religião, em inícios do século XX (BARBOSA JÚNIOR, 2017). Há de se valorizar, portanto, as continuidades, a transmissão pela via da oralidade, as transformações e ressignificações de elementos nos diversos segmentos religiosos. Se existiram influências islâmicas no modo de se vestir de uma calunduzeira do século XVIII e estas

permanecem em aspectos culturais até o século XXI, não nos parece absurdo supor que elementos ligados ao Islamismo possam ter sido incorporados também na música ritual.

Como propor, então, uma abordagem que considere toda a diversidade religiosa existente no espaço luso-brasileiro e busque equacionar o desequilíbrio entre as memórias, vestígios materiais e visibilidade na historiografia da música religiosa existente? A produção de um trabalho sistematizado a partir de problematizações nos parece a solução mais eficiente. Temáticas como “continuidades e rupturas”, “modelos institucionais oficiais, hibridismos, sincretismos e outras negociações”, “transmissão do repertório” (tradições oral e escrita, meios de comunicação etc.) e “sujeitos atuantes nas práticas musicais” são exemplos de capítulos possíveis, nos quais diferentes sistemas religiosos e períodos possam ser contemplados. O livro sobre música e transe do etnomusicólogo francês Gilbert Rouget (1985) revela, em suas palavras iniciais, a perspectiva problematizadora, diacrônica e multicultural que nos interessa:

O estado de transe, um fenômeno observado em todo o mundo, é associado a maior parte do tempo com a música. Por quê? É a pergunta que este livro tentará responder.

Por quê? as pessoas certamente perguntarão. Simples: porque é a música que coloca as pessoas em transe! Não há necessidade de ir adiante. Agora, e se as coisas não fossem de fato tão simples? Olhar para eles um pouco mais de perto é suficiente para mostrar que as relações entre música e transe não poderiam ser mais mutáveis ou mais contraditórias. Em um lugar, a música aciona isso; em outro, ao contrário, acalma. Às vezes, tambores estrondosos provocam o estímulo para o transe; em outros, é o sussurro muito fraco de um chocalho. Entre certas pessoas, diz-se que um instrumento musical produz esse efeito, enquanto, entre outras coisas, é a voz humana. Alguns sujeitos entram em transe ao

dançarem, outros, enquanto estão deitados em uma cama. Nessas condições, pergunta-se: como a música atua? Platão atribuiu os tranfes dos coribantes [sacerdotes de Reia] sob efeito dos aulos; Aristóteles, ao modo frígio. Desde o início, os fatos deram origem às teorias mais contraditórias. Para usar as palavras de Jean-Jacques Rousseau, é um efeito físico ou moral que está em ação? No século XII, entre os árabes, Ghazzali sustentou ambas as possibilidades, e como prova dos efeitos físicos da música, ele se valeu do caso dos camelos, que eram levados a um frenesi pelo canto do cameleiro. Durante o Renascimento, poetas e músicos da Plêiade pensavam que a música era capaz de seus maiores efeitos somente através de sua união com a poesia. Rousseau, que se interessava muito pelo tema, hesitou muito antes de se posicionar categoricamente contra a teoria do “poder físico dos sons” (ROUGET, 1985, p. 17, tradução nossa⁶⁷).

Partir de problemas nos parece, portanto, não apenas a mais eficiente maneira de lidar com todos os desequilíbrios inerentes à temática das relações entre música e rito,

⁶⁷ *“The trance state, a phenomenon observed throughout the world, is associated most of the time with music. Why? That is the question this book will attempt to answer. Why? people will no doubt ask. Quite simply, because it is music that throws people into a trance! There is no need to look any further. Now what if things were not In: fact quite so simple? Looking at them a bit more closely is enough to show that the relations between music and trance could not be more changeable or more contradictory. In: one place music triggers it; In: another on the contrary, it calms it. Sometimes thunderous drums send the subject into trance; at others, it is the very faint susurrance of a rattle. Among certain people a musical instrument is said to produce this effect, whereas among others it is the human voice. Some subjects go into trance while dancing, others while lying prone on a bed. Under these conditions, one asks oneself, How does music act? Plato attributed the trances of the Corybantes to the effects of the aulos, Aristotle to those of the Phrygian mode. From the very beginning the facts have given rise to the most opposed theories. To use Jean-Jacques Rousseau’s words, is it a physical effect or a moral one that is at work? In: the twelfth century, among the Arabs, Ghazzali upheld both possibilities, and as proof of music’s physical effects he advanced the case of camels driven into a frenzy by the cameleer’s singing. During the Renaissance, the poets and musicians of the Pleiade thought that music was capable of its greatest effects only through its union with poetry. Rousseau, who constantly took a great interest in the problem, hesitated a long time before categorically siding against the theory of ‘the physical power of sounds’.*”

como também a mais científica. Cabe-nos salientar, por fim, um último desafio: o de que as pesquisas desenvolvidas para a elaboração do livro tenham algum impacto social (LOCKE, 2015), ou seja, que alcance não apenas o público especialista, mas a sociedade, de maneira mais ampla⁶⁸. Acreditamos que uma perspectiva que não reforce cânones, mas apresente a diversidade das manifestações musicais e religiosas seja a maior contribuição, sobretudo no Brasil dos dias atuais, em que a hostilidade a determinados segmentos religiosos é crescente, do mesmo modo que o discurso de ódio às minorias, inclusive no plano político, onde mais deveria ser encorajado o respeito à diversidade e à liberdade de crença.

UM OLHAR SOBRE OS RITOS E PRÁTICAS DE MATRIZ AFRICANA NO PASSADO

Uma vez apresentadas as principais questões teóricas e metodológicas, passamos a alguns casos específicos que acreditamos serem interessantes por revelarem a diversidade das práticas musicais no Brasil de outrora. Inicialmente, dedicamo-nos à matriz africana, passando, no último item, ao judaísmo imiscuído na Igreja Católica. Parte das manifestações musicais e religiosas apresentadas neste item se encontra no âmbito do catolicismo ou de um afrocatolicismo, ao passo que outra parte é autônoma em relação à Igreja Romana, embora sejam observados sincretismos. As três primeiras situações têm em comum a proximidade geográfica - o Brasil Central -, o fato de terem sido narradas por viajantes estrangeiros no século

⁶⁸ Discorreremos sobre os desafios da construção de uma Musicologia efetivamente social - em paralelo com a Museologia Social - na qual haja um protagonismo dos detentores das memórias e custodiadores dos acervos na II Semana de Arquivologia e Edição Musical da UFPel, em 2018. O trabalho está em processo de edição. No âmbito específico do catolicismo romano, temos buscado apresentar àqueles que praticam música ritual alguns resultados de nossas reflexões, na "Revista Digital de Música Sacra Brasileira" (RDMUSB), que traz, além dos artigos teóricos e históricos, edições de partituras de música religiosa.

XIX, por serem efetivamente católicas, bem como o fato de já as termos analisado (DUARTE, 2017b).

O primeiro relato é do médico e botânico austríaco Johann Baptist Emanuel Pohl (1782-1834), em sua “Viagem no interior do Brasil: empreendida nos anos de 1817 a 1821 e publicada por ordem de Sua Majestade o Imperador da Áustria Francisco Primeiro”:

[Ao longo do cortejo] Um canto lento e monótono acompanhava a dança, em que eles cruzavam as pernas, estendendo-se para frente e para trás, e curvavam o corpo em diversas e estranhas contorções. No interior da igreja, nos degraus do altar, estavam dispostos dois pálios para os monarcas do dia e dois tamborettes para o príncipe e a princesa. Ao penetrarem na igreja, por entre grandes cerimônias, o padre aspergia-lhes água benta e começava a missa cantada. De tempos em tempos essas altas personalidades eram incensadas. A música foi boa, acima da minha expectativa. No final da missa foram lidos diante do altar os nomes daqueles sobre os quais recaía a sorte para exercerem as dignidades no ano vindouro. Os tronos e tamborettes foram postos imediatamente na igreja e, logo que os dignitários tomaram os seus lugares, penetraram os músicos negros pela porta do templo, prostaram-se diante dos reais assentos e logo começaram a dançar e a cantar uma música africana. Ao terminar a dança, levantou-se o monarca negro e ordenou em voz alta que se comesse, com cantos e danças, a festa de Santa Ifigênia [...] São iniciados os cantos e danças; o imperador, com o cetro, concede a bênção ao vassalo ajoelhado; [...] Santa Ifigênia é invocada várias vezes e, ao ecoar dos cantos e das músicas, por entre danças e as mesmas solenidades da entrada, efetua-se a saída. (POHL *apud* DUARTE, 2017b, p. 3).

O relato permite observar não apenas uma descrição sugestiva de um transe, inerente às religiões africanas, nas contorções e movimentos de pernas, como também uma não oposição entre esta situação e a missa solene cantada pelo sacerdote. As danças também surpreenderam e chocaram o lusitano Raimundo José da Cunha Mattos (1776-1839), que descreveu “inumeráveis violas, pandeiros e vários instrumentos bárbaros” nas festas do Império do Divino Espírito Santo e do Reinado de Nossa Senhora do Rosário. Em seu “Itinerário do Rio de Janeiro ao Pará e Maranhão pelas Províncias de Minas e Goiaz”, Mattos chegou a cogitar até mesmo recorrer ao bispo, a fim de comunicar-lhe as discrepâncias observadas nas festas. Segue sua descrição:

7 de junho. - segunda feira. - Hoje de manhã houve musica e bulha semelhante á de hontem. [...] A missa cantada começou [...] e quando a missa se acabou ás 2 horas, tomei novo animo, e pensei que ia respirar ar livre no meio do adro: qual foi porém o meu desgosto, quando o Padre Vigario descendo do altar me disse que agora faltava a festa mais bonita, a dança de N. S. A alma cahio-me aos pés com a noticia recebida: não tive remédio, resignei-me a ir ver no adro a dança que desde já me inquietava. Novo engano: o Padre Vigario, paramentado de capa, subio para a sua cadeira presbiteral, e eu ouvi huma grande gritaria: - arreda, arreda, lugar, lugar! - A esse tempo sentirão se vozes de homens cantando fóra da igreja, e huma grande bulha de pandeiros, cabaças com pedrinhas, e páos dentados Os cantores entrárão na igreja (erão os mesmos que tinham corrido as ruas) e no corpo do templo, tendo chapéos nas cabeças, rompêrão desentoada berraria, a que chamavão canticos de louvores a N. S. Eu estive na maior inquietação observando tanta indecência, tanta profanação, tanto estrondo de pandeiros e cabaças, e

tanta alegria e contentamento no Vigário, nas quatro Magestades, e no povo em geral. Não tive remedio senão ouvir canticos fóra de propósito, e decorei hum delles que mostra a incomparavel habilidade do seu autor. “Quem he aquella Senhora que está na sua charola? He a Senhora do Rozario que vai para a gloria!” (MATTOS *apud* DUARTE, 2017, p. 4-5).

O terceiro relato é do alemão Karl Von Den Steinen (1855-1929), que vê o pitoresco com um olhar mais condescendente, em “O Brasil Central: Expedição em 1884 para a exploração do Rio Xingu”:

O negro sacristão já vinha com os paramentos e a missa começou. A banda militar colocou-se num pavimento mais alto, de modo que ficava por cima de nós. Tocou-se, em primeiro lugar, “Voga, voga, barquinho, pela maré suave e ondulante”, seguiu-se um “pot-pourri”, marcha militar e algumas melodias de óperas, e, neste momento, o sacristão correu para fora do recinto, ouviu-se um solo impetuoso no grande tambor, acompanhado pelos sinos lá fora... (STEINEN *apud* DUARTE, 2017, p. 4).

Recuando ainda mais no tempo, tivemos contato com histórias de três sacerdotisas de origem africana, por meio do estudo de Luiz Mott (2016), que recorreu, dentre outras fontes, aos autos do Santo Ofício. Conforme dissemos anteriormente, dada a heterotodoxia de seus ritos religiosos e o controle do catolicismo romano vigente ainda no século XVIII, as fontes ligadas à censura mostraram-se muito ricas em detalhes. As três mulheres negras são Luzia Pinta, nação Angola, “calundzeira” de Sabará-MG, Josefa Maria, courana, padre⁶⁹ do Acotundá, de Paracatu-MG, e

⁶⁹ O papel central do leigo no catolicismo colonial no Brasil é inegável. Há autores que atribuem à Romanização o silenciamento dos fiéis, que até então assumiam verdadeiro papel de sacerdote. Nos meios rurais do Brasil, contudo, este protagonismo do fiel permaneceu. Muito oportuno é, portanto, o título do livro de Carlos Rodrigues Brandão (1981), *Sacerdotes de viola*. Mesmo no presente, a utilização do termo “padre”

a “flor do Rio de Janeiro”, Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, courana, Mestra do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, no Rio de Janeiro. Nos três ritos, a presença dos tambores é recorrente. Chama a atenção, no caso de Luzia Pinta, o fato de mulheres também tocarem os atabaques, o que ainda hoje é proibido no Candomblé:

As cerimônias de calundu demoravam em média duas horas: num canto da sala estava armado “um altarzinho com seu docel” e, debaixo do mesmo espaldar, ficava uma cadeira onde Luzia pontificava. Iniciavam a cerimônia seus acólitos “tocando atabaque e timbales, tocando e cantando até ela ficar fora de seu juízo, falando coisa que ninguém entendia... aí colocava um penacho vê várias cores no ouvido e então é que dizia que os ventos de adivinhar lhe entravam pelos ouvidos”. [...] “sentada debaixo do docel, com um alfange na mão, ela fazia zurradas à maneira de burro, e posta no meio do docel, mandava tocar atabaques *por suas pretas e pelo preto*, e tanto que se desentoava no toque e canto, dava saltos como cabra, e passava nesta forma uma ou mais horas. Então lhe desapertavam *as pretas cantoras* uma cinta que tinha apertada na barriga, com a qual fazia vários trejeitos, e então dizia que lhe chegaram os ventos de adivinhar, e cheirando às pessoas que ali estavam, àquele que lhe parecia dizer que tinha feitiços, lhe atirava certos pós e ficava outra vez zurrando como burro. E para se aquietar e sossegar, era preciso que as pretas e o preto batessem em sua boca zurrando também como burros” (MOTT, 2016, p. 61, itálico nosso).

Luiz Mott recorreu ao trabalho do frei Cavazzi, citado anteriormente, a fim de notar maior aproximação entre

para designar um fiel leigo que toma a frente em ritos religiosos católicos ainda pode ser observada, a exemplo da figura de liderança da Encomendação de Almas no Baixo Amazonas, que, em outras regiões assume também os títulos de tenor, alertador ou tirador de rezas (OLIVEIRA, 2017, p. 45).

Luzia e os feiticeiros da classe *xinguila*, da África Central, do que da Costa da Mina. Também no caso de Josefa Maria, é possível observar um afastamento do catolicismo e a instituição de um culto autônomo, que Mott denominou protocandomblé: os ritos de Josefa estavam ligados à Dança de Tunda – culto dedicado ao deus da nação Courá, da Nigéria –, que é muito semelhante aos atuais candomblés e xangôs do Nordeste brasileiro. Igualmente, “a estrutura cerimonial, sobretudo o sacrifício de alimárias, a possessão e o transe ao som de atabaques, é praticamente idêntica em 1747 e na atualidade” (MOTT, 2016, p. 70-71).

Já Rosa Maria Egipcíaca é a que nos parece, das três, a mais interessante, por sua história de vida. Chegou a ser considerada, a seu tempo, “a maior santa do céu”, a quem brancos, mulatos, negros, incluindo toda a família de seu ex-senhor e respeitáveis sacerdotes, adoravam de joelhos” (MOTT, 2016, p. 73). Guardadas as devidas distâncias decorrentes da heterodoxia dos ritos, não nos parece de todo absurdo associar as figuras de Rosa Maria e a beneditina alemã Hildegard von Bingen, mística, compositora e predicante, no século XII.

Vinda da Costa da Mina, Rosa Maria foi comprada por José de Sousa Azevedo, com seis anos de idade, e batizada na Igreja da Candelária. Sousa Azevedo abusou sexualmente de Rosa Maria antes mesmo de esta ter 14 anos, idade com que a vendeu para Ana Garcês, de Minas Gerais, que a fez viver por quinze anos como meretriz. Após uma estranha enfermidade, Rosa decidiu deixar o meretrício e, tendo vendido seus bens, por volta de 1748, resolveu assumir uma vida de beata. A ex-prostituta foi então ao encontro do padre *Xota-Diabos*, Francisco Gonçalves Lopes, reconhecido exorcista de Minas Gerais, passando a ter, a partir de então, visões, êxtases beatíficos e revelações. A história de Rosa Maria passava a ser conhecida em Minas Gerais, a ponto de Dom Frei Manoel da Cruz ter designado teólogos a fim de atestar ou não as possessões. Tendo sido

declarada embusteira pela comissão, foi castigada com açoites a ponto de ter perdido definitivamente os movimentos do braço direito. Ante o fato, ela e Xota-Diabos fugiram para o Rio de Janeiro em 1751. Três anos depois, sob a proteção dos frades franciscanos e com a ajuda de um rico sacerdote mineiro que era seu devoto, Rosa Maria fundou o Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, dedicado às “madalenas arrependidas” e a donzelas, sendo que metade das religiosas era negra. No Recolhimento:

[...] algumas liturgias pecavam pela heterodoxia, notando-se elementos de inegável inspiração africana. Não se esqueça de que mais da metade das recolhidas, entre elas as quatro principais assessoras de Rosa, era afrodescendente. Além do vício de pitar cachimbo, Rosa comandava certas cerimônias nas quais é nítido o sincretismo afrocatólico: “Numa ocasião, conta a recolhida Irmã Ana do Coração de Jesus, negra crioula, natural de Ouro Preto, que na noite da festa da Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel, que era o dia das sortes da congregação, estando a comunidade rezando a novena no coro, saiu Rosa de joelhos, e cantando o Ave Maris Stella (Ave Estrela do Mar), começou a dançar em frente do altar, fazendo muitas visagens, até cair desmaiada no chão (MOTT, 2016, p. 76-77).

Em razão da repressão do Santo Ofício católico, contudo, Rosa Maria passou os últimos anos de sua vida nos cárceres da Inquisição, em Lisboa.

A pouca ortodoxia e a aproximação do clero em relação aos costumes africanos no século XVIII não era exclusividade dos franciscanos do Rio de Janeiro. Também nas fazendas dos monges beneditinos, em Pernambuco e na Paraíba, monges chegaram a ser presos por frequentarem batuques, em que uma “preta mestra” ministrava suas “bênçãos supersticiosas”. Para além da música religiosa, também

não foi incomum que os administradores das fazendas beneditinas passassem a maior parte do dia “cantando árias e dançando com as negrinhas e mulatinhas da casa” (COSTA, 2016, p. 54). Assim, percebe-se que a diversidade e as aproximações entre os universos religiosos de diferentes matrizes, em que pesem a todas as tentativas de repressão, foram relativamente comuns no Brasil, anteriormente à Romanização católica e, mesmo sob esta autocompreensão, enquanto resistência, sobretudo nos meios rurais.

JUDAÍSMOS, SINCRETISMOS E OUTROS HIBRIDISMOS

O Judaísmo é outra matriz religiosa pouco discutida pela Musicologia Histórica no Brasil. O maior expoente do Brasil colonial é Antônio José da Silva, conhecido como o Judeu, que foi dramaturgo e autor de óperas no século XVIII. Ademais, é razoavelmente conhecida a atuação de companhias de ópera ligadas à comunidade judaica no século XX, que legaram ao presente vestígios materiais, tais como alguns cartazes de récitas que pudemos observar no Museu Sinagoga *Kahal Zur Israel*, em Recife, ou imagens de uma produção teatral em iídiche, no Teatro Municipal de São Paulo, na década de 1940 (LESSER, 1995, p. 157). Também no setor da imprensa, os judeus foram muito atuantes, tendo editado diversos periódicos, alguns deles com viés político esquerdista, os quais têm sido investigados na área da História.

Observa-se, por outro lado, um grande silêncio em relação aos ritos religiosos dos judeus na história da música brasileira, ainda que sua presença no país seja tão remota quanto a própria dominação europeia⁷⁰. Em Pernambuco, no

⁷⁰ A intrigante figura do Bacharel de Cananeia, construtor do primeiro muro de alvenaria do Brasil colonial, é um exemplo. Não há certeza quanto a ter sido Duarte Peres ou Cosme Fernandes Pessoa. Sua vinda ao Brasil na condição de degredado teria sido motivada pelo fato de, sendo judeu, não querer se converter ao catolicismo - razão pela qual se associam Cananeia e Canaã, a terra prometida dos hebreus. O Bacharel teria sido o primeiro europeu a fundar um povoado, uma vez que desembarcou em solo

último quartel do século XVI, Diogo Fernandes, que era proprietário de um engenho, e sua esposa, Branca Dias, “formaram a primeira comunidade de cristãos-novos do Nordeste do Brasil, a comunidade de Camaragibe, cujos membros foram denunciados como judeus secretos na Inquisição” (NOVINSKY, 2015, p. 91). Em que pesem as perseguições ao Judaísmo nos domínios portugueses, quando Pernambuco passou ao domínio holandês, na primeira metade do século XVII, o Judaísmo passou a ser praticado de forma aberta em solo brasileiro. Neste curto período foram fundadas duas sinagogas, a *Kahal Kadosh Zur Israel* - hoje, Museu Sinagoga - e a *Kahal Kadosh Maguén Abraham*, estabelecida na Ilha de Antônio Vaz - sede da gestão holandesa, que hoje corresponde aos bairros de Santo Antônio, São José e Cabanga, em Recife - em 1637, um ano após o início da construção da primeira. Chama atenção o fato de a sinagoga da Ilha ter estado sob a liderança do *Chazan* de Amsterdã, Mosseh Rafael de Aguillar. A função do *Chazan* é essencialmente musical, já que cabe a ele recitar as orações e dirigir o canto litúrgico na sinagoga. Assim, é possível supor que tenha havido intensa prática musical nas duas sinagogas, mas também nas duas escolas religiosas - *Talmud Torá* e *Etz Hayim* - que funcionavam no prédio da sinagoga onde atuava Aguillar (NOVINSKY, 2015, p. 135-136). Deste período, existem três reconstituições de cantos sinagogais realizados por Ana Maria Kiefer, um dos quais, sobre o poema de Aboab da Fonseca, rabino no Recife entre 1642 e 1654. O segundo é *Mi chamocho*, canto que deveria ser recitado de maneira cantada na celebração da chegada dos navios holandeses ao Brasil, conforme o estatuto da sinagoga *Zur Israel*, de 1648 (O MELÔMANO, 2008).

brasileiro na expedição de Américo Vespúcio, de 1502, trinta anos antes da fundação da Vila de São Vicente por Martim Afonso de Sousa. Na mesma vila, o Engenho hoje conhecido como “dos Erasmos”, “foi o primeiro lugar onde se praticou a religião judaica. O capitão-mor do engenho, Jerônimo Leitão, era casado com Inês Castelo, cuja mãe foi presa e penitenciada pelo Santo Ofício, sendo a mais fervorosa judaizante de seu tempo” (NOVINSKY, 2015, p. 89).

O período de liberdade religiosa dos judeus foi relativamente curto, encerrando-se em 1654, com o fim do domínio holandês em Pernambuco, que passou a ser controlado novamente pelos portugueses. O fato implicou a expulsão dos judeus, que partiram rumo à América do Norte. A partir de então, e ao longo de séculos, o Judaísmo sobreviveu em solo brasileiro como uma forma de resistência, em cultos domésticos e por meio de uma transmissão principalmente matriarcal. Em Pernambuco e na Paraíba - transformada, "a partir do século XVI, em uma 'terra de judeus'" (NOVINSKY, 2015, p. 175) -, os judeus buscaram sobrevivência no sertão, após a derrocada do governo holandês. Mario de Andrade observou uma possível influência do judaísmo em duas cantigas de aboio recolhidas no sertão nordestino. Há de se notar, contudo, a pertinência da afirmação de Martin Dreher (*apud* O MELÔMANO, 2008) de que o impacto dos judeus na cultura brasileira ainda está completamente subdimensionado ⁷¹.

Outra forma de sobrevivência se deu por meio da aparente conversão ao cristianismo. Os cristãos-novos constituíram parte considerável da população do Brasil colonial (LESSER, 1995), e sua religião foi praticada das mais diversas maneiras, inclusive por meio de sincretismos com o catolicismo romano. "Muitas vezes Moisés era confundido com Jesus, e a rainha Ester com Nossa Senhora" (NOVINSKY, 2015, p. 135-136). É possível que este culto sincrético tenha impactado também uma das manifestações populares mais conhecidas do catolicismo romano, a festa do Divino Espírito Santo, que seria equivalente à festa judaica da Renovação da Aliança. De acordo com esta teoria, o culto a Santa Izabel de Aragão - rainha de Portugal e principal promotora da devoção ao Divino Santo - seria uma forma sincrética de culto à rainha Ester, e sua canonização teria sido postulada por cristãos-novos, que instituíram um culto

⁷¹ Temos a hipótese ainda abstrata de que o impacto da música sefardita se faça ouvir até mesmo em gêneros mais difundidos, tais como o baião.

marrano ou criptojudeu na Igreja de Santa Clara, onde se encontra depositado o corpo da monarca de Portugal (SILVA *apud* DUARTE; CASTAGNA, 2016a, p. 171).

De acordo com Anita Novinsky (2015, p. 168-169), muitos cruzeiros instalados em morros e pontes, ou até mesmo nas portas das casas, no período colonial, eram acompanhados da “Estrela de Salomão” – ou “Sino de Saimão”, nas palavras dos negros –, revelando o duplo-pertencimento dos cristãos-novos. Ainda de acordo com a autora, muitos desses judeus convertidos chegaram a integrar o clero católico ou a ocupar posições de destaque na direção das irmandades religiosas. Afinal, há melhor forma para fugir do Santo Ofício do que estar entre o clero?

Grande número de convertidos pertencia à classe eclesiástica. Entrar para a Igreja era uma maneira de aumentar suas chances de vida, pois seria uma prova de sua “limpeza de sangue”, uma vez que nenhum descendente de judeu podia pertencer a uma ordem religiosa.

[Padre] Manuel [Lopes de Carvalho] articulou um complexo conjunto de ideias. Tentava judaizar os rituais católicos, substituindo o domingo como dia santificado e de descanso pelo Shabat – o respeito pelas leis dietéticas judaicas –, promovendo a celebração da Páscoa de acordo com o calendário judaico [...] Desejava apresentar ao papa Clemente XI um projeto de reforma religiosa. [...] O “Tribunal de ladrões”, como denominava o tribunal da Inquisição, devia ser extinto, dando lugar à união da Igreja com a Sinagoga” (NOVINSKY, 2011, p. 242-243).

Parece ter sido este também o caso do padre António Pereira Sousa Caldas (1762-1814), que se matriculou no curso de Matemática da Universidade de Coimbra aos dezesseis anos. Em 1781, foi acusado pelo Santo Ofício por suas ideias “francesas”, sendo condenado por ser herege,

naturalista, deísta, blasfemo e por não seguir o preceito de abstinência da Quaresma, o que sugere, a nosso ver, uma aproximação com as leis dietéticas judaicas, e não com as cristãs. Dentre outras realizações do padre Caldas, estavam seus “Salmos de David vertidos para o ritmo português”, de 1814. Interessante é o fato de que os padres da Congregação da Missão (lazaristas) utilizaram várias traduções de Caldas em sua coletânea de cantos religiosos publicada em 1867. Mais interessante ainda é uma fonte manuscrita procedente de Barão de Cocais-MG, datada de 1868, contendo uma *Missá*, cujos textos do Ordinário estavam todos em português, sendo quase todos eles – à exceção do *Sanctus-Benedictus* – os salmos traduzidos por Caldas (DUARTE; CASTAGNA, 2016b). Considerando a quantidade de cristãos-novos nas Minas Gerais colonial, a ausência de clero religioso e as experiências judaizantes do “Sino de Saimão” na sociedade mineradora, não descartamos a hipótese de a *Missá* ter sido parte de uma experiência judaizante nos ritos católicos – um repertório *pidgin* judaico-cristão –, ainda que tardia, e talvez suprimida por força da Romanização, representada, nesta região, pela atuação dos próprios missionários lazaristas.

Se hoje a diversidade de correntes religiosas dentro do Judaísmo – ortodoxos, conservadores e reformistas –, bem como de procedências dos judeus no Brasil é bastante notória – asquenazes, sefarditas de Portugal e da Espanha, romenos, dentre outros –, há de se considerar o fato de ter existido alguma diversidade já no período colonial. Além dos judeus e cristãos-novos vindos de Portugal, ondas migratórias de marroquinos para a Amazônia foram observadas desde o século XVIII. Prova disto é a fundação da cidade de “Nova Mazagão”, hoje conhecida como Mazagão Velho, um distrito do município de Mazagão, no estado do Amapá. A vinda de tais imigrantes com o objetivo de povoamento se deu em 1769, período em que o território homônimo marroquino passara ao domínio islâmico e, por outro lado,

no Brasil, os jesuítas já haviam sido expulsos e a Inquisição havia sido desativada, em razão das ordenações do Marquês de Pombal de 1768. Neste quadro de relativa liberdade e considerável isolamento, não seria exagero supor que os imigrantes possam ter praticado sua religião (HELLER, 2010, p. 69). Aliás, a onda imigratória de judeus para a Amazônia permaneceu ao longo do século XIX, somando-se aos marroquinos, grupos procedentes do Norte da África e mesmo da Península Ibérica. A Sinagoga *Eshel Abraham*, em Belém do Pará, data de 1824, sendo a primeira do Brasil Império, e constitui interessante campo de pesquisa.

Outro aspecto a ser considerado acerca dos judeus é a permanência de suas memórias. Anita Novinsky (2015, p. 255-256) citou interessantes casos. O primeiro deles em Belmonte, Portugal, em que a comunidade de cristãos-novos ainda preservava antigos costumes, como o cuidado com os velhos e doentes. Ademais, os moradores da região tinham conhecimento do hino nacional israelense, ainda que com uma letra em português. Sobre a recorrência do fenômeno observado em Belmonte, escreveu a autora:

A maior surpresa veio quando o encontramos também no Brasil. Foi verdadeiramente uma revolução quando reconhecemos judaizantes no Nordeste ao Rio Grande do Sul. Esses judeus secretos ficaram conhecidos pelo termo B'nei Anussim (filhos dos forçados).

Certo dia, recebi de Caicó (Sertão do Seridó, Rio Grande do Norte) uma carta do vigário, que se dizia judeu, me convidando a conhecer sua cidade, "onde todos são judeus".

Em diversos estados do Nordeste os fatos começaram a se evidenciar em congressos (Paraíba, Ceará, Pernambuco). Em Campina Grande, um congresso realizado em 2008 recebeu mais de cem pessoas, com um rico programa que incluiu palestras, danças e culinária judaicas. Reuniam-se para rezar em pequenos recintos, onde havia na porta uma

mezuzá que cada um beijava ao entrar. A sinagoga já estava em construção [...]

A sobrevivência dos cristãos-novos no Brasil demonstra a força da espiritualidade. Atualmente, os B'nei Anussim estão tomando consciência de que são numerosos. Em várias regiões já improvisaram sinagogas, onde se encontram para rezar. Seguem as tradições judaicas, estudam o hebraico, a Torá e o Talmud (NOVINSKY, 2011, p. 256-257).

Sendo tão profundas e permanentes tais memórias, acreditamos que uma pesquisa que integre as perspectivas histórica e etnográfica sobre tais grupos poderá contribuir consideravelmente para a proposta de trabalho que julgamos pertinente.

Tendo sido abordadas a história e as memórias dos grupos judaicos no Brasil, os mecanismos de sobrevivência diante das adversidades representadas pelo Santo Ofício e até mesmo por calvinistas – ao tempo dos holandeses, em Pernambuco – e até mesmo os sincretismos dos universos judaico e cristão, resta-nos somente abordar a apropriação de elementos do judaísmo por denominações evangélicas. É possível observar este fenômeno, por exemplo, na Igreja Plenitude do Trono de Deus e ainda mais claramente na Igreja Universal do Reino de Deus, cujo líder religioso e fundador, Edir Macedo, em reiteradas aparições, cobria-se com o *talit* (um tipo de xale utilizado pelos homens nas orações realizadas nas sinagogas) e usava *kipá*, em seu “Templo de Salomão”. Longe do hibridismo ou do sincretismo, que resultam do encontro entre religiões ou entre uma religião e uma cultura alheia àquela em que se desenvolveu, a atitude antropofágica da Igreja Universal – que, conforme se viu no item anterior, também se apropriou de elementos inerentes às religiões de matriz africana – dividiu opiniões: por um lado, recebeu duras críticas de rabinos ortodoxos, por outro, elogios de parte da liderança judaica de São Paulo (SHALOM, 2014). A influência de Israel e de

temas ligados ao Judaísmo também pode ser verificada musicalmente, ao se assistirem alguns cultos da denominação neopentecostal pela televisão, como já o fizemos.

A observação de influências judaizantes no meio evangélico em nossas pesquisas de campo por mais de uma centena de cidades brasileiras não foi incomum. A mais interessante, a nosso ver, ocorreu na região do Alto Solimões, onde se concentram muitos adeptos da Associação Evangélica da Missão Israelita do Novo Pacto Universal – Aeminpu, conhecidos como “os israelitas”, homens e mulheres com vestimentas que parecem ter retiradas diretamente de algum filme sobre a vida de Jesus Cristo. O segmento religioso foi fundado em 1968, por Ezequiel Ataucusi Gramonal e seus colaboradores, em Lima, no Peru. Trata-se de uma reinterpretação da Bíblia, com ênfase no Antigo Testamento bíblico, adaptada à cultura inca, valendo-se inclusive de música autóctone em seus hinos, danças, ritos e estilo (SCOTT *apud* ASÉNZ, 2014, p. 40). A difusão deste segmento religioso em uma região amazônica de tríplice fronteira e forte presença do povo Tikuna só torna ainda mais interessante e complexa a diversidade cultural, musical e religiosa que observamos nas cidades de Benjamin Constant, São Paulo de Olivença e Tabatinga, no estado do Amazonas. Acerca do papel da música nos ritos dos “israelitas”, há uma interessante descrição de caráter etnográfico na dissertação de David Saénz (2014, p. 87-88).

Em face de todos os exemplos trazidos a este trabalho, é impossível não reconhecer o valor da diversidade cultural e religiosa do Brasil, ao longo de sua história, tampouco excluí-la de um trabalho historiográfico que se proponha a abordar a relação entre música e religião no espaço luso-brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, buscamos reafirmamos a necessidade de construção de uma história da música ritual – ou das relações entre música e religião – para além da história

única ou da impressão de manifestações monolíticas da religiosidade num país tão diversificado quanto o Brasil. Buscamos, portanto, contemplar nela a diversidade inerente às manifestações da religiosidade em suas diversas vertentes.

A sociedade colonial brasileira foi assim um verdadeiro “laboratório” de dissidentes do catolicismo oficial. Observamos esse fenômeno não somente entre os cristãos-novos, mas também entre a população em geral. As religiões africanas, com suas danças e sua magia, eram consideradas pela Igreja como superstições. A religião dos índios era considerada feitiçaria, e a incredulidade dos cristãos-novos era simplesmente caracterizada pelos inquisidores como judaísmo (NOVINSKY, 2015, p. 2012).

Não é à toa que qualquer “toque de tambor” atraía o olhar preocupado das autoridades. Segundo Marina de Mello e Souza, para estes os batuques poderiam envolver “adivinhações, possessão pelos espíritos e ritos africanos que buscam maximizar a ventura, identificados à [sic] feitiçarias e pactos com o demônio” (COSTA, 2011, p. 52).

Sabemos, contudo, das limitações que derivam da ausência de repertório escrito e dos cânones historiográficos, o que nos impele a buscar a produção de novos conhecimentos acerca das práticas musicais religiosas do passado – próximo ou longínquo – e também do presente. Buscamos, portanto, tornar história a maior quantidade possível de silêncios e invisibilidades que escaparam à historiografia da música, equalizando, na medida do possível, desequilíbrios entre a quantidade de fontes existentes, temporalidades e lugares de falas daqueles que produziram as fontes a partir das quais é possível conhecer o passado. Reconhecemos, no espectro destas fontes, o valor da oralidade, buscando na história oral, nas entrevistas e na etnografia alternativas metodológicas possíveis.

Conforme pudemos afirmar anteriormente, acreditamos que a construção de um livro que se baseie em problematização - ao invés da tradicional linha do tempo em que eventos ou estilos musicais são dispostos - seja mais eficiente e adequada ao atual estágio das investigações na Musicologia Histórica e na Etnomusicologia. Assim, ao elegermos temas comuns a distintas tradições religiosas em temporalidades distintas, buscamos perceber no âmbito da música ritual alguns fenômenos mais abrangentes. Destacamos o valor das continuidades nesta abordagem, uma vez que, a exemplo do que ocorreu com o catolicismo popular colonial e durante a Romanização, ainda hoje existem tensões entre suas manifestações e a Igreja institucionalizada, e hoje, ainda mais em relação às outras religiões. Do mesmo modo, a partir do estudo de práticas musicais do presente, acreditamos ser possível uma compreensão mais aprofundada daquelas que ocorreram no passado.

Ressaltamos mais uma vez a urgência em se abordar a história da música religiosa de modo a contemplar a diversidade. Semelhantemente ao que se observou no domínio português do passado, quando o catolicismo era a religião oficial do território brasileiro, hoje há uma crescente vertente religiosa pentecostal e neopentecostal, que tem se aproximado do poder temporal, a exemplo do que ocorria em tempos de Padroado, e que permaneceu mesmo durante a República. Antigos discursos moralizantes trazidos do âmbito religioso ao civil - que podem ser observados desde as "Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia" (GOLDSCHIMIDT, 1998) - voltam à moda. A oposição ao Comunismo que marcou o tom dos discursos católicos que antecederam ao Golpe Militar de 1964 agora é retomada por novos grupos. Isoladamente despontam discursos no sentido de que um governo militar seria a salvação para o "perigo vermelho", hoje confundido com os partidos de esquerda. Neste quadro que parece repetir um passado recente que acabou resultando no silenciamento de toda

forma de oposição em um regime político totalitário, também a oposição do grupo que vai tornando-se hegemônico às outras religiões também é aberta, do mesmo modo como se via no Catolicismo, em relação à Maçonaria, ao Espiritismo e ao Protestantismo. Assim:

O ataque às religiões afro-brasileiras é, sem dúvida, uma marca do neopentecostalismo, porém já estava presente nas fases anteriores do movimento pentecostal, como elemento da teologia da cura divina. Sendo uma das partes constitutivas do ritual da bênção aos doentes, a cura servia para mostrar a vitória de Deus sobre o demônio, geralmente identificado com a umbanda e o candomblé (Rolim, 1990:30). Nesse período, entretanto, não se convocavam os “exércitos de Cristo” para saírem às ruas para impedir rituais afro-brasileiros ou mesmo tentar fechar terreiros como têm ocorrido nas duas últimas décadas. Estratégia a *la Cavallo de Tróia* às avessas: monopolizar seu principal bem no mercado religioso, as meditações mágicas e a experiência do avivamento (SILVA, 2011, p. 208-211).

Ante o cenário de crescente intolerância nos planos religioso e civil – com propostas de governo que contemplem exclusivamente as majorias –, haveremos de questionar quais contribuições a Musicologia tem a oferecer em favor da preservação da pluralidade de pensamento e respeito às diferentes visões de mundo. É importante perceber que há um número crescente de leitores da História da Música no Brasil – discentes dos cursos técnicos e de graduação – que integram segmentos religiosos pentecostais e neopentecostais, bem como outros segmentos que não o católico romano: umbandistas, espíritas, budistas, judeus, islâmicos e outros. Embora sejam numericamente muito expressivos no Brasil e nos cursos de Música de hoje, esses discentes certamente não se sentem representados nos trabalhos historiográficos existentes. Ante uma narrativa historio-

gráfica monolítica baseada no Catolicismo, não é possível reconhecer diversidade, mas tão somente a exclusão. Neste sentido, acreditamos que nossa proposta de organização de um trabalho historiográfico cumpra também uma função social, a de mostrar o valor da diversidade.

Em suma, ressaltamos a necessidade de uma história da música que se liberte dos antigos cânones, da perspectiva do “valor artístico” das obras, que contemple a diversidade, buscando superar as dualidades. Por outro lado, não perdemos de vista as relações de poder, a fim de mostrar, no presente, a possibilidade de convivência harmoniosa de distintas tradições, mas principalmente os riscos envolvidos no monopólio da manifestação da religiosidade e dos apagamentos das memórias, inclusive das memórias musicais.

REFERÊNCIAS

BARBOSA JÚNIOR, Ademir. *O Livro Essencial de Umbanda*. São Paulo: Universo dos Livros, 2017.

BLACKING, John. *How Musical is Man?*. Seattle: University of Washington Press, 1973.

BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Música Sacra Evangélica no Brasil: contribuição à sua história*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1961.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de Viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981.

CAMURÇA, Marcelo Ayres. A realidade das religiões no Brasil no Censo IBGE-2000. In: TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata (org.). *As Religiões no Brasil: continuidades e rupturas*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 17-34.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, v. 1, n. 1, p. 32-57, 2008.

COSTA, Robson P. Entre o santo e o batuque: os escravos de São Bento sob a Regra do Glorioso Patriarca. *In*: COSTA, Valéria; GOMES, Flávio (org.). *Religiões Negras no Brasil: da escravidão à pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2016. p. 41-58.

CUNHA, Keila Souza Fernandes da. Música e migração: a canção "Lecha Dodi" e sua representatividade no Shabat Judaico. *In*: ENABET - ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 6, 2013, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: ABET, 2013. p. 263-269.

DIAS, Ivan; ANDRADE, Roney S. *Distâncias e Proximidades entre Neopentecostalismo e Religiões Afro-Brasileiras: a constituição social do sentido*. *Sacrilegens*, Juiz de Fora, v. 8, n. 1, p. 129-147, 2011.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Modelos Sociolinguísticos enquanto Alternativa Metodológica Possível em face da Crise do Positivismo na Musicologia: um olhar voltado à produção e às práticas musicais do catolicismo romano no Brasil. *Resonancias*, Santiago (Chile), v. 22, p. 13-31, 2018.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. O Hymno a Deus de Meneleu Campos e Alvares da Costa em um Catechismo Deista publicado em 1907: um olhar sobre aspectos musicais, doutrinários e rituais. *In*: COLÓQUIO NACIONAL HISTÓRIA CULTURAL E SENSIBILIDADES, 7., 2017a, Caicó-RN. *Anais...* Caicó: Ceres-U-FRN, 2017, p. 100-111.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Práticas musicais de função religiosa no Brasil Central anteriormente à Romanização e à Restauração musical católica: narrativas, silêncios e relações de poder em três relatos de viajantes europeus. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 27, 2017, Campinas-SP. *Anais...* Campinas: Anppom, 2017b. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4603>. Acesso em: 2 jun. 2018.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Trajetórias da representação do profano em dois sistemas religiosos cristãos durante o século XX. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 25, 2015, Vitória-ES.

Anais... Vitória: ANPPOM, 2015. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3369>. Acesso em: 2 jun. 2018.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões; CASTAGNA, Paulo. Folia e Matinas do Divino Espírito Santo em um manuscrito musical de Catas Altas-MG de 1855: memórias e esquecimentos das devoções populares em distintas identidades do catolicismo no Brasil. *In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA*, 11, 2016, Juiz de Fora-MG. *Anais...* Juiz de Fora: UFJF, 2016a, p. 168-178.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões; CASTAGNA, Paulo. Em Minas Gerais, muito antes do Concílio Vaticano II: um possível uso da língua vernácula no Próprio da missa em um manuscrito musical de 1868. *In: CONGRESSO NORDESTINO DE CIÊNCIAS DA RELIGIÃO E TEOLOGIA*, 3., 2016, Recife. *Anais...* Recife: Unicap, 2016b. p. 168-178.

FERNANDES, Vera Fróes. *História do Povo Juramidam*: introdução à cultura do Santo Daime. Manaus: SUFRAMA, 1986.

GOLDSCHMIDT, Eliana Maria Rea. *Convivendo com o Pecado*: na sociedade colonial paulista (1719-1822). São Paulo: Annablume, 1998.

HAUGHT, James A. *Perseguições Religiosas: uma história do fanatismo e dos crimes religiosos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

HELLER, Reginaldo Jonas. *Judeus do Eldorado - Reinventando uma Identidade em Plena Amazônia: a imigração dos judeus marroquinos e do norte da África para o Brasil (Pará e Amazonas) durante o século XIX*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.

IVO, Alex de Souza; SILVA, Denise Pereira da. Em nome do Senhor Jesus: análise do conflito religioso entre a IURD e os terreiros de Candomblé. *In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA*, 2, 2004, Feira de Santana-BA. *Anais...* Salvador: Anpuh-BA, 7 p. 2004. Disponível em: http://www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_II/alex_de_souza_ivo.pdf. Acesso em: 2 jun. 2018.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LESSER, Jeffrey. *O Brasil e a Questão Judaica: imigração, diplomacia e preconceito*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

LOCKE, Ralph. A Musicologia e/como Preocupação Social: imaginando o musicólogo relevante. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 32, p. 8-52, 2015.

MACEDO, Edir. *Orixás, Caboclos e Guias: deuses ou demônios?* 15. ed. Rio de Janeiro: Universal Produções, 2002.

MARIZ, Cecília. Catolicismo no Brasil contemporâneo: reavivamento e diversidade. In: TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata (org.). *As Religiões no Brasil: continuidades e rupturas*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 53-68.

MOTT, Luiz. Três sacerdotisas africanas no Brasil inquisitorial. In: COSTA, Valéria; GOMES, Flávio (org.). *Religiões Negras no Brasil: da escravidão à pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2016, p. 59-77.

NORA, Pierre. *Entre a Memória e a História: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

NOVINSKY, Anita. *Os Judeus que construíram o Brasil: fontes inéditas para uma nova visão da história*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2015.

OLIVEIRA, Vinícius Eufrásio de. "Cantá pras Alma": a reza cantada do ritual de encomendação de almas. Escola de Música da UFMG, 2017. Belo Horizonte, 2017, 246f.

O MELÔMANO. *Música dos Judeus no Brasil Holandês*. 2008. Disponível em: <https://omelomano.blogspot.com/2008/05/msica-dos-judeus-no-brasil-holands.html>. Acesso em: 2 nov. 2018.

PIERUCCI, Antônio Flavio. Cadê nossa diversidade religiosa? - Comentários ao texto de Marcelo Camurça. In: TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata (org.). *As Religiões no Brasil: continuidades e rupturas*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 49-52.

ROUGET, Gilbert. *Music and Trance: a theory of the relations between music and possession*. Chicago: University of Chicago. Press, 1985.

SAÉNZ, David Adan Teixeira. *Os Israelitas: religião, cultura e migração em espaços amazônicos. O caso da AEMINPU em Benjamin Constant, Amazonas*. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS, 2014. Porto Alegre, 2014, 111f.

SHALOM, David. Rabinos Criticam Uso de Símbolos Judaicos no Templo de Salomão: para ortodoxos, Edir Macedo é um ator e templo suntuoso é apenas um cenário; Federação Israelita, no entanto, diz se sentir "lisonjeada" com réplica e uso de vestimentas do judaísmo. Último segundo - iG, 8 set. 2004. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2014-09-08/rabinos-criticam-uso-de-simbolos-judaicos-no-templo-de-salomao.html>. Acesso em: 19 nov. 2018.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Transes em trânsito: continuidades e rupturas entre neopentecostalismo e religiões afro-brasileiras. In: TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata (org.). *As Religiões no Brasil: continuidades e rupturas*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 207-229.

[SILVA] FILHO, Mário [Alves da]. *A Influência de Costumes Islâmicos no Candomblé e na Umbanda. Comunidade de Estudos Filosóficos e Espirituais "Caminho do Oriente"*. [2013]. Disponível em: <https://cefeco.wordpress.com/2013/02/15/a-influencia-de-costumes-islamicos-no-candomble-e-na-umbanda/>. Acesso em: 2 nov. 2018.

VIEIRA, Bárbara Muniz. *Aumenta Número de Denúncias de Discriminação Contra Adeptos de Religiões de Matriz Africana em 2018 no País*. G1 SP, 19 nov. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/11/19/aumenta-numero-de-denuncias-de-discriminacao-contra-adeptos-de-religioes-de-matriz-africana-em-2018-no-pais.ghtml>. Acesso em: 19 nov. 2018.

1.6 O ARQUIVO JOÃO ANTÔNIO ROMÃO: TESTEMUNHO DE TRÊS FASES DA MÚSICA CATÓLICA NO VALE DO PARAÍBA PAULISTA

*Paulo Castagna*⁷²

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é apresentar um breve relato do processamento técnico do arquivo João Antônio Romão, bem como uma sucinta descrição do conteúdo da Série Música Sacra, a maior das 23 séries desse acervo (correspondente a cerca de um terço do volume total de documentos) e a única cujo processamento técnico encontra-se concluído. A relevância dessa série é, inicialmente, o fato de representar o repertório e as práticas musicais relacionadas a três fases diferentes da música católica, mas também a de configurar um importante testemunho da atividade musical no Vale do Paraíba Paulista, envolvendo compositores, copistas, gêneros e repertórios musicais, de fins do século XVIII a meados do século XX.

Para o processamento do arquivo, com atividades como secagem, desinfecção, higienização e acondicionamento, foram considerados os trabalhos de Jayme Spinelli Júnior (1997), Norma Cianflone Cassares e Cláudia Moi (2000), e Fernando Lacerda Simões Duarte (2018). Para a organização, codificação e descrição do arquivo, foram adotados os trabalhos de Janice Gonçalves (1998), Esteban Cabezas Bolaños (2005), Josefa Montero García (2008) e Pedro José Gómez González (2008a e 2008b), além de dois trabalhos próprios relacionados à organização e acondicionamento dos níveis documentais mínimos (CASTAGNA, 2004 e 2018). Os trabalhos de Jon Bagüés (2008) e Josefa Montero

⁷² Universidade Estadual Paulista.

García (2008) foram importantes para compreender as particularidades do arquivo João Antônio Romão e subsidiar as análises aqui apresentadas, assim como o trabalho de Fernando Lacerda Simões Duarte (2016) foi importante para auxiliar a compreensão do conteúdo da série Música Sacra.

HISTÓRICO DO ARQUIVO JOÃO ANTÔNIO ROMÃO

O arquivo João Antônio Romão, acumulado em Pindamonhangaba (SP) e principalmente constituído de partituras e conjuntos de partes musicais (impressas e manuscritas), além de pequena quantidade de livros, revistas e itens documentais diversos, foi doado por familiares, pouco tempo após o falecimento do seu titular, ao Museu Histórico e Pedagógico Dom Pedro I e Imperatriz Leopoldina dessa mesma cidade (Fig. 1), fundado em 1957, instalado em 1958 em uma das salas do Palacete do Visconde da Palmeira e estendido a todo o edifício em 1972. Recebido no museu provavelmente em função de uma campanha de doação de relíquias ligadas ao passado do município, iniciada por seu diretor João Laerte Salles em setembro de 1972 (FERNANDES, 2014), o arquivo teve uma seleção de obras sacras disponibilizada à pesquisa de especialistas a partir de 1975 (ou somente nesse ano), porém foi devolvido à família após a suspensão de atividades do museu para reformas no edifício, no final dessa década, e dado como perdido no início do século XXI (CASTAGNA, 2014; CAMPOS, 2015).

Figura 1 - Palacete do Visconde da Palmeira, Pindamonhangaba (SP), no qual foi instalado em 1958 o Museu Histórico e Pedagógico Dom Pedro I e Imperatriz Leopoldina, que recebeu o arquivo João Antônio Romão provavelmente em 1972



Fonte: foto do autor (1º de setembro de 2014)

Em 5 de agosto de 1975 foram publicadas duas reportagens sobre o arquivo João Antônio Romão em jornais paulistanos, das quais existem recortes na hemeroteca do Museu da Música de Mariana (MG): “Musicólogo preocupa-se com rara descoberta”, sem indicação de autoria, no *Diário Popular* (MUSICÓLOGO, 1975), e “Músicas inéditas brasileiras descobertas em Pindamonhangaba”, por Luiz Ellmerich (1975, p. 23) no *Diário de S. Paulo*, ambas resultantes de uma entrevista com o arquiteto e escritor Geraldo Dutra de Moraes, que em tais matérias reivindicou o “descobrimento” do arquivo João Antônio Romão. Buscas nos acervos virtuais dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, assim como na Hemeroteca Digital Brasileira, da

Biblioteca Nacional, não revelaram outras notícias sobre as pesquisas musicológicas de Dutra de Moraes ou sobre o arquivo João Antônio Romão, porém os jornais de Pindamonhangaba, consultados em arquivos históricos da cidade, apresentam importantes informações sobre esse músico, que serão adiante apresentadas.

A visita de Geraldo Dutra de Moraes ao Museu Histórico de Pindamonhangaba está relacionada ao fato de que esse pesquisador era membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, e no qual havia proposto, na assembleia ordinária de 1º de fevereiro de 1975, a instalação de uma Comissão Permanente de Musicologia (inicialmente constituída por João da Cunha Caldeira Filho e Ronaldo Bologna), cujo objetivo seria reivindicar ao governo do Estado de São Paulo a criação de um Instituto de Musicologia (MUSICOLOGIA, 1975, p. 32). No mesmo ano, esse autor publicou o livro *Música barroca mineira* (MORAES, 1975), cujo texto havia sido proferido em uma conferência que precedeu a apresentação do Coral Geo-História da Universidade de São Paulo, em 14 de julho de 1975, no auditório do Conselho Regional de Farmácia, sob a regência de Alex Faragó Júnior (CALDEIRA FILHO, 1975, p. 8). O texto publicado por Moraes parece ter sido escrito a partir de pesquisa bibliográfica, de partituras e informações oferecidas por colegas, mas não da consulta de acervos musicais históricos, que esse pesquisador ainda estava planejando.

A reportagem do *Diário Popular* informa que Geraldo Dutra de Moraes, então “Presidente da Comissão Permanente de Musicologia do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo”, teria “descoberto” o referido arquivo em 24 de julho de 1975 (portanto apenas dez dias após sua conferência de 14 de julho) e que esse representava seu “mais importante achado”, mas que “lamentavelmente estava abandonado às traças e às poeiras das prateleiras do Museu, há mais de 50 anos, desde quando os descendentes do prof. João Antônio Romão, insigne maestro e

regente da Orquestra Matriz de Pindamonhangaba fizeram sua doação” (MUSICÓLOGO, 1975). Paralelamente, a matéria informa que “Acompanhavam-no nessa tarefa de investigação histórica o diretor da Escola de Comunicações e Artes, maestro Olivier Toni e mais seis alunos da área de Geo-História, da Universidade de São Paulo” (que deve ter incluído Alex Faragó Júnior e talvez alguns outros integrantes do coral que havia se apresentado em 14 de julho), o que atesta a conexão entre essa visita e as iniciativas musicológicas de Geraldo Dutra de Moraes no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.

Repleta de exageros e extravagâncias, e mais focada na divulgação das pesquisas musicológicas de Moraes do que no estudo do acervo ou na precisão das informações (no mesmo estilo da conferência desse escritor em 14 de julho), a reportagem não assinada do *Diário Popular* apresenta uma versão fantasiosa sobre o período de doação do arquivo ao Museu Histórico de Pindamonhangaba: “há mais de 50 anos” (portanto antes de 1925), obviamente inverídica, não apenas porque o referido museu havia sido fundado somente em 1957, mas também por existir, nesse mesmo arquivo, inúmeras cópias elaboradas por João Antônio Romão desde os primeiros anos do século XX até meados da década de 1960 (Fig. 2). Também figura na reportagem uma visão depreciativa das condições observadas no Museu Histórico de Pindamonhangaba:

Apesar da satisfação pela descoberta, cujo valor é, atualmente, incalculável, o presidente Geraldo Dutra lamentava as condições em que se encontravam tantas raridades. O Museu D. Pedro I não tem a mínima condição para organizar convenientemente uma musicoteca e tampouco resguardar o acervo que possui. (MUSICÓLOGO, 1975).

A reportagem do *Diário de S. Paulo* (ELLMERICH, 1975, p. 23), embora tenha sido redigida por conceituado

crítico, divulgou uma versão ainda mais imprecisa e exagerada sobre o “material, empacotado de forma mais primitiva”, além de indicar erroneamente, entre outras informações, o falecimento (e não o nascimento) de João Antônio Romão no século XIX:

O Museu Histórico e Pedagógico Dom Pedro I e Imperatriz Leopoldina, em Pindamonhangaba, foi instalado em 1957. Seu diretor, o prof. João Laerte Salles, apesar da falta de funcionários, cuida com zelo [do seu] acervo. Há tempo sabia-se da existência, no próprio museu, de diversos pacotes, contendo mais ou menos três mil partes musicais, muitas delas, infelizmente, em péssimo estado de conservação. Este precioso material acumulou-se durante anos em mãos de João Antônio Romão, mestre da capela da cidade, falecido no século passado e entregue recentemente ao museu pelos seus familiares descendentes após ficar durante noventa anos completamente ignorado. (ELLMERICH, 1975, p. 23)

Não obstante os erros, os exageros e a referência à postura desbravadora de Geraldo Dutra de Moraes, que na época causaram certo desconforto aos filhos do mestre de capela (como relatado nas entrevistas realizadas a partir de 2014 em Pindamonhangaba), a expressão “entregue recentemente ao museu pelos seus familiares descendentes” corrobora a hipótese de que o arquivo João Antônio Romão teria sido encaminhado ao Museu Histórico de Pindamonhangaba pouco após o falecimento de seu titular, em 1972.

De acordo com tais reportagens, o acervo foi parcialmente microfilmado por George Olivier Toni, por solicitação de Geraldo Dutra de Moraes: “Em apenas quatro horas de permanência no museu” (ELLMERICH, 1975, p. 23), Toni realizou a microfilmagem de quatorze documentos musicais desse arquivo, em fotogramas de um dos rolos da coleção de microfilmes por ele doada ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP) em 1992,

cujo índice confirma a tomada das imagens em 24 de julho de 1975 (IEB, 1974-1977). Ellmerich, na mesma reportagem, informa que o IPHAN teria determinado a microfilmagem do restante do arquivo, porém não há notícias sobre a efetiva realização dessa tarefa:

A pedido da Comissão de Musicologia do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Dr. Armando Rebolo, diretor do 4º Distrito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, determinou a microfilmagem de todo o material por técnicos especializados. (ELLMERICH, 1975, p. 23)

Como eu havia sido orientando de Olivier Toni (de iniciação científica entre 1986-1987 e de mestrado entre 1989-1991), este me transmitiu informações sobre a consulta do arquivo Romão em 1975, mas não abordou as motivações e desdobramentos políticos de tal ação. De acordo com as referidas reportagens, a iniciativa da pesquisa teria sido de Geraldo Dutra de Moraes, o qual não tive a oportunidade de entrevistar, pois quando concluí o mestrado, em 1992, esse escritor já havia se retirado do meio acadêmico, falecendo em 14 de janeiro de 1994 (FALECIMENTOS, 1994, p. C5).

Além de Moraes e Toni, foi documentada outra consulta ao arquivo João Antônio Romão, pela musicóloga e regente Cleofe Person de Mattos, que nele deixou anotações em folhas avulsas e invólucros técnicos. Mattos não indicou a data da visita, mas deve ter consultado o arquivo em período posterior à pesquisa de Moraes e de Toni, talvez ainda em 1975. Tendo já publicado o catálogo de obras de José Maurício Nunes Garcia (MATTOS, 1970), não foi possível incluir as fontes com obras desse compositor localizadas em Pindamonhangaba, porém a musicóloga datilografou seis folhas com anotações sobre 22 peças de 15 de autores (três delas de José Maurício Nunes Garcia) e mais 20 obras de compositores não identificados do

Em julho de 1993, aproveitando uma viagem para o Festival de Música Antiga e Música Colonial Brasileira de Juiz de Fora (MG), dirigi-me ao Museu Histórico e Pedagógico Dom Pedro I e Imperatriz Leopoldina de Pindamonhangaba, na primeira tentativa de um contato direto com o arquivo João Antônio Romão, porém encontrei o museu em reforma, rodeado por tapumes. Fiz o mesmo no ano seguinte, porém o museu seguiu fechado até 2007. As pesquisas realizadas até então não revelaram pistas sobre o paradeiro do arquivo, até que em 2004 o musicólogo Antônio Campos localizou o ex-diretor do museu, João Laerte Salles (1934-2012), que lhe transmitiu estas informações sobre o arquivo Romão:

Em conversa por e-mail com o Sr. João Salles, soubemos que, posteriormente, a família recebeu o acervo de volta, guardando-o num velho galpão que, tempos depois, desabou. Os manuscritos musicais foram irremediavelmente desmanchados e, com eles, de forma estúpida, pereceu mais uma página da nossa cultura. (CAMPOS, 2015)

De fato, quando o Museu Histórico de Pindamonhangaba finalmente foi reaberto à visitação pública, em 2008, o arquivo Romão já não se encontrava mais em suas dependências, o que desmotivou a continuidade das buscas. Por essa razão, quanto tive a oportunidade de escrever um artigo de divulgação sobre o assunto, no número de março/abril de 2014 do jornal *O Lince* (Aparecida-SP), a convite de seu editor, o pesquisador Alexandre Marcos Lourenço Barbosa, descrevi o conteúdo da reportagem de Luiz Ellmerich (1975) e relatei os fatos até então conhecidos, dando ao texto o título desanimador de "O desaparecimento do mais antigo arquivo musical de Pindamonhangaba" (CASTAGNA, 2014a).

Como o jornal *O Lince* é divulgado simultaneamente em formato impresso e eletrônico, o artigo acima referido

acabou sendo rapidamente lido por Marcelo Romão (sobrinho-neto de João Antônio Romão), o qual contatou-me por e-mail em junho de 2014, informando que o arquivo ainda existia, encontrava-se com a família e que eu poderia visitá-lo, o que fiz no início do mês seguinte. A visita permitiu modificar o conteúdo da palestra de encerramento do XXVIII Simpósio de História do Vale do Paraíba, promovido em julho de 2014 pelo Instituto de Estudos Valeparaibanos na cidade de Cunha (SP), com o tema “Vale do Paraíba: Música e História”. Tal palestra versaria sobre o desaparecimento do arquivo João Antônio Romão, porém foi possível alterar em tempo o título para “O reencontro do arquivo musical de João Antônio Romão, em Pindamonhangaba-SP”, com a qual a comunicação foi publicada no jornal *O Lince*, ao final daquele ano (CASTAGNA, 2014b).

Desde julho de 2014, passei então a viajar periodicamente para a cidade de Pindamonhangaba (várias vezes em companhia de orientandos), para pesquisar em acervos históricos locais e realizar entrevistas com pessoas que conheceram João Antônio Romão e quatro de seus familiares: o historiador Eduardo Salles (filho de João Laerte Salles, ex-diretor do Museu Histórico de Pindamonhangaba), o jornalista Altair Fernandes, ainda ativo no jornal *Tribuna do Norte*, o professor Nelson Pesciotta (1923-2018), ex-aluno de João Antônio Romão, Tarcísio Romão (filho de João Antônio), que mantinha o arquivo em sua residência, Maria Aparecida Romão (filha de Tarcísio Romão), Maria José Romão Rosa (neta de João Antônio) e principalmente Marcelo Romão (sobrinho-neto de João Antônio), que além de transmitir inúmeras informações importantes, pessoalmente e por e-mail, também participou do exame do arquivo, em julho desse ano (Fig. 3).

Figura 3 - Marcelo Romão participando do exame do arquivo João Antônio Romão



Fonte: foto do acervo do autor (Pindamonhangaba, 6 de julho de 2014)

A partir dessas primeiras conversas, surgiu a ideia de preparar o arquivo João Antônio Romão para nova disponibilização em alguma instituição pública da própria cidade de Pindamonhangaba (como já havia ocorrido em 1972), o que resultou na transferência provisória do arquivo para processamento técnico no Instituto de Artes da Unesp, ainda em julho de 2014, e em uma série de ações que adiante serão relatadas, visando sua entrega, após a finalização do tratamento e inventariação, ao Arquivo Municipal e Histórico Athayde Marcondes de Pindamonhangaba. As visitas periódicas à cidade continuaram a ser realizadas em 2014 e nos anos seguintes (algumas vezes em companhia de orientandos e colegas), com a finalidade de realizar entrevistas com familiares e conhecidos de João Antônio Romão e efetuar pesquisas em acervos locais (especialmente no arquivo do jornal *Tribuna do Norte*), para tentar esclarecer algumas questões relacionadas a esse músico e a seu arquivo.

De maneira geral, os familiares e conhecidos retiveram poucas memórias sobre a trajetória profissional de João Antônio Romão e sobre a acumulação de seu arquivo, porém revelaram importantes documentos e informações pessoais sobre o músico: Marcelo Romão, que facultou-me formidável material bibliográfico, documental e fonográfico sobre o maestro, além de permitir a reprodução digital de algumas fotografias de sua coleção, relatou as mudanças de endereço do arquivo de João Antônio Romão em Pindamonhangaba e participou da solução de várias dúvidas sobre o trabalho daquele músico e do seu arquivo; Eduardo Salles confirmou que, contando com a existência de uma ampla rede ferroviária na primeira metade do século XX, o músico viajava periodicamente para Santos e São Paulo, onde adquiria partituras impressas para uso próprio; Altair Fernandes ajudou-me na localização de importantes matérias sobre João Antônio Romão no jornal *Tribuna do Norte*, que desdobrou-se na consulta sistemática dos números de 1950 a 1990 desse jornal e na localização de várias informações sobre o referido músico, embora nenhuma delas diretamente relacionada ao seu arquivo; Tarcísio Romão e Maria Aparecida Romão informaram detalhes importantes sobre a participação da família Romão na atividade musical sacra da cidade; Maria José Romão Rosa, por sua vez, facultou-me a reprodução digital de algumas fotografias de sua coleção, entre elas um pequeno retrato de João Antônio Romão tomado por um fotógrafo não identificado do jornal *Tribuna do Norte*, em 22 de agosto de 1970 (com as dimensões de 9,5 x 12,9 cm), para ser usado em uma reportagem desse mesmo ano (UM MAESTRO, 1970, p. 1). Tal fotografia, bastante danificada e recortada em forma ovalada para adaptar-se a um porta-retrato, foi digitalmente restaurada em fevereiro de 2015 no Laboratório Mastercolor (São João da Boa Vista - SP), resultando na Figura 4.

Figura 4 - Retrato de João Antônio Romão para o jornal *Tribuna do Norte* de Pindamonhangaba, datado, no verso, de 22 de agosto de 1970



Fonte: propriedade de Maria José Romão Rosa. Restauração digital realizada no Laboratório Mastercolor (São João da Boa Vista-SP)

As informações históricas mais substanciais sobre João Antônio Romão foram obtidas em pesquisa bibliográfica (parte dela auxiliada por Marcelo Romão e Altair Fernandes), embora sejam bastante escassas, para o destaque que teve esse regente na vida musical da região. A pesquisa bibliográfica e documental continuará a ser rea-

lizada, porém novas informações também serão reveladas a partir do próprio estudo do seu arquivo. As principais fontes de informação sobre João Antônio Romão, até o momento, são o verbete sobre ele por Athayde Marcondes (1922, p. 248) e uma série de notícias e reportagens nos jornais pindamonhangabenses *Sete Dias* e *Tribuna do Norte* (JORECA, 1960; UM MAESTRO, 1970; MAESTRO, 1972; MANIFESTAÇÃO, 1972; MORREU, 1972; FERNANDES, 2013), uma vez que o nome desse músico não foi incluído em nenhuma das duas edições da Enciclopédia da música brasileira (1977, 1998) e não consta em outras obras brasileiras de referência, além do referido livro de Athayde Marcondes.

No que se refere aos critérios metodológicos, é interessante observar que a presente pesquisa utilizou procedimentos típicos do trabalho musicológico, mas também obteve importantes informações da tradição oral na cidade, que complementaram os dados bibliográficos e documentais obtidos, em uma confluência epistemológica que rompe alguns dos clássicos limites dessa disciplina. Paralelamente, foi possível discutir problemas de pesquisa com os familiares de João Antônio Romão e várias dúvidas foram solucionadas por eles mesmos (especialmente Marcelo Romão), compartilhando o protagonismo de parte da investigação e expandindo assim os métodos próprios da musicologia convencional.

Tendo em vista as formas de trabalho adotadas nessa pesquisa e o envolvimento com os familiares e conhecidos do maestro de Pindamonhangaba, também surgiu a ideia de compartilhar com os mesmos e com os demais interessados as informações até então reunidas. Para isso criei, em julho de 2015, um artigo na Wikipédia em português (JOÃO ANTÔNIO ROMÃO, 2015a), atualizado na medida em que novas informações, imagens, áudios e vídeos são obtidos. Esse artigo foi usado como base para a reportagem sobre João Antônio Romão publicada no jornal *Tribuna do Norte*,

pelo jornalista Altair Fernandes (JOÃO ANTÔNIO ROMÃO, 2015b), iniciando assim a revitalização da memória desse músico em sua cidade natal.

JOÃO ANTÔNIO ROMÃO

Com base nas pesquisas acima referidas, foi possível constatar que João Antônio Romão nasceu em Pindamonhangaba, em 13 de junho de 1880 (ou de 1878) e faleceu na mesma cidade em 19 de maio de 1972; foi regente coral, orquestral e de banda, mestre de capela, instrumentista (órgão, piano e helicon), professor e compositor, trabalhando principalmente em sua cidade natal, mas com atuação esporádica em municípios próximos, como Taubaté, Santos (SP) e São Paulo (SP), e rara em localidades mais distantes, como foi o caso do Rio de Janeiro (RJ), em 1903 e 1910.

Filho de José Benedito Romão e Rufina da Conceição, o nascimento de João Antônio Romão foi indicado, nas fontes impressas e até agora conhecidas, em 13 de junho de 1878, porém esse músico deixou em seu arquivo um documento lavrado em cartório e assinado por testemunhas, no qual afirma ter nascido em 13 de junho de 1880. Em função do extravio de parte dos livros de batismo da Paróquia de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Pindamonhangaba, não é possível verificar sua correta data de nascimento, o que faz com que essa declaração de Romão torne mais confiável a versão de 1880.

De acordo com Athayde Marcondes (1922, p. 248), João Antônio Romão estudou música com Benedito Gomes de Araújo (pai do compositor João Gomes de Araújo). Altair Fernandes (2013, p. 18-19) informa que Romão também teria estudado com o músico José Maria Pires, a quem venceu na eleição para novo regente da Corporação Musical Euterpe, em 1903. Foi mestre de capela da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de sua cidade (Fig. 10) desde cerca de 1896, lá atuando - ainda que com menor

frequência - até cerca de 1970. Segundo Marcos Júlio Sergl (1998, p. 199-202), são conhecidas provisões para João Antônio Romão ocupar esse cargo emitidas nos anos de 1899, 1900 e 1901, mas nenhuma outra nomeação para tal função foi até o presente localizada, apesar da continuidade do trabalho de Romão na Matriz.

Uma placa de bronze afixada Órgão Weissenrieder (inaugurado nessa igreja em 6 de janeiro de 1964), possui estas informações: "Órgão / Maestro João Antônio Romão / regente deste coro por 75 anos / gratidão / de / Pindamonhangaba / 8-9-1970" (Fig. 5). Embora a referida placa informe o início de sua função como organista por volta de 1895 e uma reportagem local indique o ano de 1896 (UM MAESTRO, 1970, p. 1), não existem documentos que comprovem sua atuação musical profissional antes de 1899. Levando em consideração as informações locais e o nascimento de Romão em 1880, este teria dezesseis anos em 1896 e pode ter declarado maior idade para exercer atividades profissionais (como ocorreu com inúmeros músicos nesse mesmo período), corrigindo-a ao final da vida.

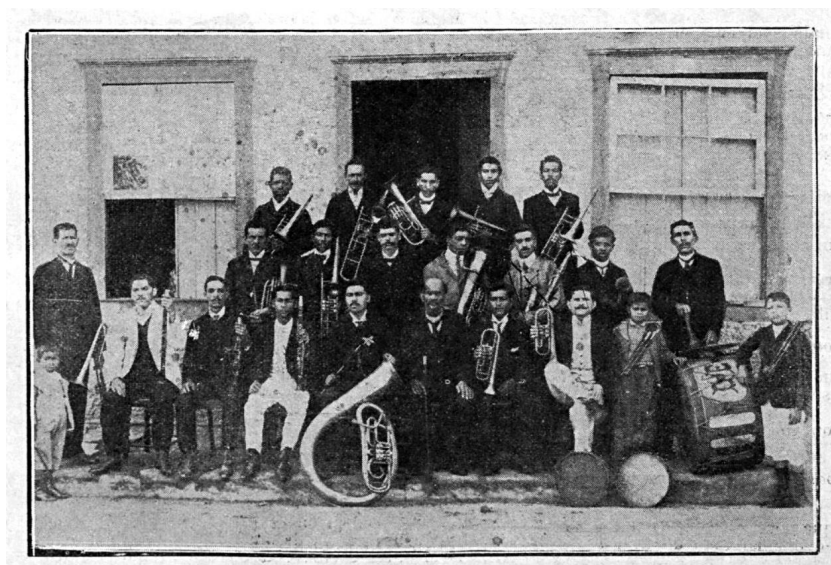
Figura 5 - Placa de bronze datada de 8 de setembro de 1970, afixada no órgão Weissenrieder (inaugurado em 6 de janeiro de 1964) da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Pindamonhangaba



Fonte: foto do acervo do autor (Pindamonhangaba, 10 de janeiro de 2015)

Segundo Athayde Marcondes (1922, p. 248), João Antônio Romão venceu um concurso de “baixo” (provavelmente o helicon) no Rio de Janeiro em 1903 e lá integrou a Banda Escudero no Circo Scarpinelli, retornando a Pindamonhangaba no mesmo ano, quando assumiu a direção da Corporação Musical Euterpe, lá sucedido por seu irmão José Benedito Romão (Juca Romão), que a dirigiu até 1954 (FERNANDES, 2013, p. 32). Foi como regente da Euterpe que João Antônio Romão teve publicada, na revista carioca *O Malho*, sua mais antiga foto conhecida (Fig. 6), em uma pequena reportagem sobre a corporação, na qual consta que “A maioria dos músicos são discípulos do maestro Romão” (RELÍQUIA MUSICAL, 1907, p. 23).

Figura 6 - João Antônio Romão (o quarto sentado, da esquerda para a direita) com seu helicon, à frente da Corporação Musical Euterpe de Pindamonhangaba, em 1907



Fonte: imagem publicada na revista carioca *O Malho* (RELÍQUIA MUSICAL, 1907, p. 23)

Além dos cargos na Matriz e na Euterpe de Pindamonhangaba, João Antônio Romão trabalhou também

no sistema de ensino da cidade: o jornal *O Estado de São Paulo* registrou um pagamento ao músico pela Secretaria do Interior em 1900, mas sem indicar para qual função (NOTAS, 1900, p. 1), enquanto o *Diário Oficial do Estado de São Paulo* indicou um pagamento da Secretaria do Interior em 1901 “pela afinação do piano do Grupo Escolar de Pindamonhangaba” (SECRETARIAS DE ESTADO, 1901, p. 1); em 1948, o mesmo *Diário Oficial* se referiu a Romão como professor de canto orfeônico na Escola Normal e Ginásio Estadual de Pindamonhangaba (então instalado no Palacete do Visconde da Palmeira, o esmo ocupado pelo Museu Histórico a partir de 1958) (VAGAS, 1949, p. 12-13), e em 1952 o mesmo periódico registrou sua aposentadoria como professor secundário de canto orfeônico do Colégio Estadual e Escola Normal dessa cidade (DECRETO, 1952, p. 1). O professor Nelson Pesciotta informou-me pessoalmente (em julho de 2014) ter sido aluno de João Antônio Romão no Ginásio Estadual de Pindamonhangaba na década de 1930, o que recua o período de atuação desse músico no ensino oficial da cidade, ainda que não tenha sido localizada documentação relativa ao início do seu trabalho nessa função.

De acordo com seus familiares, João Antônio Romão deixou como sucessora, no coro da Matriz, a filha e organista Maria Nazareth Romão Rosa (nascida em 1915), que provavelmente já vinha trabalhando com o pai desde a década de 1930, pois há no arquivo cópias elaboradas por ela nesse período. Alguns integrantes da família Romão prosseguiram trabalhando na música da Matriz de Pindamonhangaba até o presente, porém executando repertório distinto daquele acumulado por João Antônio Romão, o que fez com que o uso do seu arquivo tenha sido progressivamente desativado.

Quanto à atividade composicional, parece ter sido secundária em sua carreira: João Antônio Romão compôs 24 peças sacras bastante simples e de caráter funcional

(provavelmente para o canto congregacional), e sua única peça profana conhecida, gravada em 1910 para a Casa Faulhaber do Rio de Janeiro (com o próprio autor no solo de helicon), é a polca Zezé (ROMÃO, 2002, CD 3, faixa 10), composta em homenagem à sua esposa Maria José Monteiro Salgado Romão (1882-1971). As informações biográficas disponíveis indicam que João Antônio Romão atuou principalmente como instrumentista e regente de música sacra, música para banda e pequena orquestra, mas também como arranjador e copista, afinador de pianos e professor, contando com alguma atividade composicional ao longo de sua carreira.

Em função de sua longevidade e do período em que atuou, Romão atravessou três fases distintas da música católica, iniciando sua carreira na fase final de uma prática musical sacra desenvolvida nos séculos XVIII e XIX, caracterizada pelo canto coral e solístico acompanhado por orquestra e estilisticamente relacionado à ópera italiana. Na primeira metade do século XX, entretanto, Romão conviveu com a música restaurista prescrita no motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines (Tra le sollecitudini)* de Pio X em 1903, mas chegou a trabalhar por um curto período com o repertório posterior ao decreto *Sacrosanctum Concilium* do Concílio Vaticano II (1963).

Além de sua longevidade, que resultou em uma carreira profissional de cerca de 75 anos, João Antônio Romão é um dos raros exemplos de mestres de capela e regentes de coro brasileiros que tiveram contato com um repertório característico de fases muito diferentes entre si, representadas em um arquivo musical preservado com razoável integridade. Paralelamente, em função de conter fontes do final do século XVIII a meados do século XX, seu arquivo é importante para a compreensão de inúmeros aspectos da prática e produção musical sacra e profana no Sudeste Brasileiro, especialmente no Vale do Paraíba

Paulista, merecendo, por isso, tratamento, disponibilização à consulta e pesquisa musicológica.

DIAGNÓSTICO DO ARQUIVO E AÇÕES REALIZADAS OU PREVISTAS

O arquivo João Antônio Romão é o remanescente de um arquivo pessoal, mesclado com fragmentos de coleções de origem externa (sem registros conhecidos sobre seu recebimento) e com inclusões familiares posteriores ao seu falecimento em 1972. Com dimensão linear de 1,60 m antes do início do tratamento técnico, possui predominantemente manuscritos e impressos musicais, recortes de jornais, revistas, livros e documentos diversos. Em Pindamonhangaba, em julho de 2014, encontrava-se disposto em uma estante aberta de quatro prateleiras (encostada em parede sujeita a infiltração), bastante úmido, empoeirado e contaminado por fungos e insetos. A maior parte do arquivo estava agrupada em maços de 5 a 30 cm sobre as três prateleiras superiores da estante, sem qualquer outra proteção física; uma segunda parte encontrava-se em duas caixas de papelão fechadas, sobre a quarta prateleira da estante (de cima para baixo), enquanto a terceira e última parte estava em posição vertical, envolvida em sacos plásticos pretos de lixo, dentro de caixas de papelão abertas.

O arquivo apresentava umidade, severa infestação (por insetos) e infecção (por fungos), degradação intensa dos suportes, falta de proteção física e exposição a luz, calor, poeira e infiltração da chuva, com alto nível de sujidade e contaminação. A maior parte do arquivo estava aparentemente sem arranjo ou classificação técnica (embora com uma seleção dos manuscritos mais antigos separada dos demais), bastante desordenado, com grande quantidade de fontes musicográficas incompletas e com muitos documentos danificados (Fig. 7). Três maços (dois deles amarrados) continham uma seleção de fontes musicográficas antigas (além de várias fichas de pesquisa elaboradas pela

musicóloga carioca Cleofe Person de Mattos) agrupadas em invólucros improvisados a partir de cartazes de um concerto de 25 de setembro de 1974 (*Cartas Celestes*, de Almeida Prado, no Planetário Municipal do Parque Ibirapuera de São Paulo), cuja tinta azul hidrossolúvel deixou manchas pronunciadas em muitos documentos musicais, justamente os mais antigos do arquivo (Fig. 8).

Figura 7 - Fontes em avançado estado de degradação do arquivo João Antônio Romão, no momento de remoção do saco plástico que as envolvia



Fonte: foto do acervo do autor (Pindamonhangaba, 6 de julho de 2014)

Figura 8 - Fontes do arquivo João Antônio Romão agrupadas em invólucros improvisados a partir de cartazes de concerto de 1974. As anotações manuscritas, também usadas como invólucros técnicos, foram deixadas junto às fontes musicais provavelmente em 1975 pela musicóloga carioca Cleofe Person de Mattos



Fonte: foto do acervo autor (Pindamonhangaba, 6 de julho de 2014)

Figura 9 - Irradiador Multipropósito de Cobalto 60 do Centro de Tecnologia das Radiações (CTR) do Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares (IPEN/CNEN/SP), na Universidade de São Paulo (USP), no qual foi processado o arquivo João Antônio Romão, em julho de 2016.



Fonte: foto do acervo autor

Ao ser removido das antigas caixas e sacos plásticos, emergencialmente limpo, provisoriamente acondicionado em pastas de propileno corrugado (pastas polionda) e posteriormente transferido para o Instituto de Artes da Unesp para tratamento, foram simultaneamente iniciados os trabalhos técnicos e as tratativas para sua futura incorporação a alguma instituição pública de Pindamonhangaba, que envolveu a discussão com os familiares e conhecidos de João Antônio Romão e com as instituições da cidade. No mesmo ano de 2014 foi decidido destiná-lo ao Arquivo Municipal e Histórico Athayde Marcondes, que ainda estava instalado no Palacete do Visconde da Palmeira, mas que foi transferido em 2015 para o recém-restaurado Palacete 10 de Julho (Fig. 10) (CASTAGNA, 2014b, p. 19). As ações já realizadas no arquivo João Antônio Romão ou ainda em andamento na Unesp estão indicadas no Quadro 1.

Quadro 1 - Ações planejadas para o arquivo João Antônio Romão, a partir de 2014.

Atividade	Período	Estado
Transferência para a Unesp	Julho de 2014	Concluída
Secagem	Julho a setembro de 2014	Concluída
Desinfecção por irradiação ionizante (CTR/lpen/CNEN/SP) (Fig. 9)	Julho de 2016	Concluída
Higienização	Início em outubro de 2014	Em andamento
Arranjo: classificação	fevereiro a dezembro de 2016	Concluída
Arranjo: ordenação	Início em fevereiro de 2016	Em andamento
Acondicionamento	Início em julho de 2016	Em andamento
Codificação	Início em fevereiro de 2017	Em andamento
Documentação fotográfica	Início em fevereiro de 2018	Em andamento
Inventariação	Início em junho de 2018	Em andamento
Digitalização	Início em agosto de 2018	Em andamento
Encaminhamento ao Arquivo Histórico Municipal de Pindamonhangaba	Previsto para 2020	Em tratativa

Fonte: quadro elaborado pelo autor

Para subsidiar essa decisão, conversei com diretores e funcionários dos arquivos públicos da cidade e visitei a maior parte dos edifícios históricos pindamonhangabenses, incluindo os espaços anteriormente ocupados pelo Arquivo Municipal e Histórico Athayde Marcondes. Embora o Museu Histórico e Pedagógico Dom Pedro I e Imperatriz Leopoldina tenha sido a instituição que pela primeira vez recebeu o arquivo João Antônio Romão, provavelmente em 1972, o Arquivo Municipal e Histórico havia sido recentemente designado a ocupar o andar térreo do Palacete 10 de Julho (construído na década de 1870 e tombado pelo Condephaat em 1969), adaptado para essa função durante a restauração (concluída em dezembro de 2014) e para onde foi transferido em 2015, após ocupar provisoriamente um espaço inadequado para sua preservação e consulta, nos porões do Palacete Visconde da Palmeira. O Arquivo Municipal e Histórico, agora instalado no Palacete 10 de Julho, tornou-se, portanto, a melhor opção em Pindamonhangaba para a salvaguarda e disponibilização à consulta pública de acervos históricos, visando, portanto, “a criação de sentido e valor a tal material” (DUARTE, 2018, p. 201).

Figura 10 - Arquivo Histórico Municipal (no Palacete 10 de Julho) e Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Pindamonhangaba, à Rua Deputado Claro César



Fonte: foto acervo do autor (Pindamonhangaba, 11 de julho de 2016)

O processamento do arquivo João Antônio Romão foi iniciado, no Instituto de Artes da Unesp, sem uma estrutura apropriada, ainda que a instituição já tivesse recebido dois importantes arquivos pessoais: o arquivo Furio Franceschini (1880-1976) e o arquivo Spartaco Rossi (1911-1983), hoje em sala especial da biblioteca dessa unidade. A partir da necessidade de constituir um espaço adequado ao tratamento de acervos musicais históricos, foi solicitada à instituição a criação do Laboratório de Conservação, Arquivologia e Edição Musical do Instituto de Artes da Unesp, aprovada pela Congregação dessa unidade em 15 de dezembro de 2014. Desde então, o laboratório existe oficialmente e, embora sua ampliação esteja em planejamento, vem ocupando instalação provisória, com espaço e equipamento ainda insuficientes para as atividades nele desenvolvidas, mas que já permitem o tratamento de acervos musicais, com a participação de orientandos e voluntários, de graduação e pós-graduação.

TRATAMENTO DO ARQUIVO

O arquivo João Antônio Romão não possuía nenhuma organização anterior evidente, a não ser a seleção dos documentos musicais mais antigos em três maços, cujo exame revelou ser uma reunião provavelmente destinada à exposição ou disponibilização à pesquisa de obras raras ou antigas dos autores paulistas, mineiros e fluminenses mais conhecidos, ação realizada provavelmente em 1975. Mesmo assim, folhas e partes musicais deslocadas de conjuntos documentais que estavam nesses maços, além de outros conjuntos manuscritos das mesmas obras, foram localizados no restante do arquivo. Optou-se, então, por seu total arranjo, e ordenação, registrando-se as posições antigas, quando foi o caso.

Para a organização do arquivo João Antônio Romão foi adotado um critério de arranjo funcional, definindo-se quatro seções por gêneros documentais, ou seja, pela

[...] reunião de espécies documentais que se assemelham por seus caracteres essenciais, particularmente o suporte e o formato, e que exigem processamento técnico específico e, por vezes, mediação técnica para acesso, como documentos audiovisuais, documentos bibliográficos, documentos cartográficos, documentos eletrônicos, documentos filmográficos, documentos iconográficos, documentos microográficos, documentos textuais (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 99).

Apesar de um quadro de arranjo por gêneros documentais (Quadro 2), os critérios de organização foram adaptados às características do tipo de material existente no arquivo, como se verá adiante.

Quadro 2 - Quadro de arranjo do arquivo João Antônio Romão.

Seção	Série
1. Fontes musicográficas	1. Música sacra
	2. Música coral profana
	3. Música para piano solo
	4. Música para canto e piano
	5. Música para pequena orquestra e cine-orquestra
	6. Música para banda de sopros
	7. Música sinfônica
	8. Teatro musical (óperas e revistas)
	9. Música didática (métodos e exercícios)
	10. Letras de música sem notação musical
2. Fontes de descrição musical	11. Programas de apresentações musicais
3. Fontes documentais diversas	12. Programas e folhetos religiosos
	13. Prospectos e folhetos comerciais ou institucionais
	14. Avisos e folhetos informativos
	15. Documentos pessoais e institucionais
	16. Fotografias
	17. Mapas
	18. Jornais
	19. Revistas
	20. Textos não musicais
	21. Invólucros antigos e notas musicológicas
	22. Folhas em branco
	4. Livros

Fonte: quadro elaborado pelo autor

Embora o arquivo tenha sido arranjado, na Unesp, em quatro seções e 23 séries, a primeira seção (Fontes musicográficas), com 10 séries, corresponde a cerca de 90% do volume do arquivo. Paralelamente, não foi definida uma seção ou série específica com obras de João Antônio Romão, devido à sua pequena quantidade e ao seu caráter funcional: apenas 24 peças, em meio a quase 400 obras da Série Música Sacra.

Em função das dimensões do arquivo (cerca de mil obras ou mais), de seu severo estado de degradação, desordem e perda de folhas, da idade das cópias e da complexidade de seu tratamento, optou-se pela conclusão dos trabalhos referente à Série 1 (Música Sacra) antes do processamento das demais séries, estando indicadas no Quadro 3 as ações já realizadas (Fig. 11). Com isso, foi concluída a ordenação e codificação dos documentos dessa série, o que permite um exame sistemático do seu conteúdo.

Quadro 3 - Ações já realizadas na Série de Música Sacra do arquivo João Antônio Romão

Atividade	Período	Estado
Higienização	outubro de 2014 a janeiro de 2018	Concluída
Arranjo: classificação	fevereiro a dezembro de 2016	Concluída
Arranjo: ordenação	fevereiro de 2016 a janeiro de 2017	Concluída
Acondicionamento	Julho de 2016 a dezembro de 2017	Concluída
Codificação	fevereiro a junho de 2018	Concluída
Documentação fotográfica	Janeiro a fevereiro de 2018	Concluída
Inventariação	Início em junho de 2018	Concluída
Digitalização (no Museu da Música de Mariana)	agosto de 2018 a janeiro de 2019	Concluída

Fonte: quadro elaborado pelo autor

Figura 11 - Caixas de acondicionamento da Série Música Sacra do arquivo João Antônio Romão, após processamento técnico, no Laboratório de Conservação, Arquivologia e Edição Musical do Instituto de Artes da Unesp



Fonte: foto do acervo do autor

A ordenação de documentos administrativos, conforme Janice Gonçalves (1998, p. 30), pode ser feita pelo número do documento, por data, por local de procedência, pelo nome do emissor (ou do destinatário), pelo objeto ou pelo tema específico do documento. Para a ordenação de documentos musicográficos, no entanto, Pedro José Gómez González (2008b, p. 133) recomenda cinco possibilidades: alfabética (de autores, títulos ou *incipit* textuais), cronológica (data de composição, cópia ou impressão ou opus), numérica (quando as fontes musicais são numeradas), alfanumérica (quando os documentos possuem algum tipo

de numeração e/ou sinalização alfabética) ou geográfica (por localidades de produção, cópia ou impressão).

Na série Música Sacra do arquivo João Antônio Romão foi adotada uma ordenação por função litúrgica ou cerimonial para subséries e subsubséries, uma ordenação alfabética das fontes musicais pelo *incipit* textual da primeira obra representada, e uma ordenação por tonalidade (dó a si; bemol a sustenido; menor a maior), no caso de *incipit* textuais idênticos. Para esse tipo de ordenação foi respeitada a lógica do calendário litúrgico e do devocionário popular (anual e santoral), porém sempre considerando o volume de fontes para cada unidade cerimonial, ao definir uma série e sua posição no quadro de arranjo (Quadro 4).

Quadro 4 - Subséries e subsubséries da Série Música Sacra do arquivo João Antônio Romão

Subséries	Subsubséries
1.1. Missas, Credos, Ordinário e Próprio de Missas (exceto Semana Santa)	
1.2. Música fúnebre	1.2.1. Memento
	1.2.2. Libera me
	1.2.3. Laudate pueri
1.3. Ladainhas	

Subséries	Subsubséries
1.4. Quaresma e Semana Santa	1.4.1. Motetos de Passos
	1.4.2. Miserere
	1.4.3. Domingo de Ramos
	1.4.4. Quinta-feira Santa
	1.4.5. Sexta-feira Santa
	1.4.6. Sábado Santo
	1.4.7. Laudes do Tríduo Pascal
	1.4.8. Missa e Véspera do Sábado Santo
	1.4.9. Matinas, Missa e partes de Domingo da Ressureição
1.5. Música sacra diversa	1.5.1. Matinas (exceto da Semana Santa)
	1.5.2. Te Deum
	1.5.3. Novenas, jaculatórias, Domine/Veni
	1.5.4. Rosário e Terço
	1.5.5. Antífonas, Hinos e Cânticos Marianos
	1.5.6. Cânticos ao Santíssimo Sacramento
	1.5.7. Cânticos diversos em latim e em português
	1.5.8. Tantum ergo
	1.5.9. Outros
	1.5.10. Fragmentos
1.6. Coletâneas em álbuns e cadernos (impressos ou manuscritos)	

Fonte: quadro elaborado pelo autor

A ordenação do arquivo João Antônio Romão teve de ser definida a partir de vários critérios, pelo fato de não existir um modelo único de arranjo de fontes musicais que contemple todas as características e todos os problemas arquivísticos encontrados nesse tipo de documento. Paralelamente, não foi adotada uma ordenação por autor, pois esse é um dos fatores mais inconstantes nas fontes brasileiras de música sacra, sendo comum, neste acervo e em muitos outros, a grande quantidade de fontes musicográficas sem indicação de autoria, além da existência de fontes com a mesma música, porém com distintas indicações de autoria. Por fim, o agrupamento das fontes com música para as mesmas cerimônias facilita bastante a reunião das fontes com as mesmas obras, além da reunião das partes, folhas ou fragmentos deslocados de seus conjuntos originais.

SÉRIE MÚSICA SACRA

No decorrer do tratamento do arquivo João Antônio Romão, especialmente da série de Música Sacra, foi possível constatar sua amplitude geográfica e temporal: o arquivo possui manuscritos musicais copiados em várias cidades dos Estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, predominando as cópias realizadas na mesorregião do Vale do Paraíba Paulista (uma das quinze mesorregiões do Estado de São Paulo), atualmente constituída de 39 municípios. As cópias musicais mais frequentes foram elaboradas nas seguintes cidades (em ordem alfabética):

- Cabreúva;
- Caçapava;
- Casa Branca;
- Caxambu;

- Cunha;
- Guaratinguetá;
- Jacareí;
- Lorena;
- Pindamonhangaba;
- São José do Barreiro
- São José dos Campos
- São José do Rio Preto;
- São Paulo;
- Taubaté.

Quanto aos limites temporais, há no arquivo cópias de fins do século XVIII a meados do século XX: a mais antiga cópia datada indica o ano de 1793 (Fig. 12) e a mais recente foi copiada em 1974 (portanto dois anos após o falecimento de João Antônio) por um músico de sobrenome Romão, o que comprova a situação híbrida (pessoal e familiar) desse arquivo. A existência de uma substancial quantidade de manuscritos do século XIX elaborados por Benedito Gomes de Araújo e seu filho João Gomes de Araújo (principalmente de composições deste último) evidencia o fato de que João Antônio Romão deve ter adquirido ou herdado parte dos arquivos desses e talvez de outros músicos da região, acarretando a amplitude geográfica e temporal observada em suas fontes musicais. Outro copista frequente no arquivo é João Batista de Oliveira (1808-1863), que também assinava como João Pimenta, considerado, na Corporação Musical Euterpe dessa cidade, o seu fundador.

Figura 12 - Cópia (bastante danificada) de Manoel Julião da Silva Ramos em 1793, de um *Surrexit Dominus vere* (para a Procissão de Domingo de Páscoa a oito vozes) composto por José Rodrigues [Domingues de Meireles?], manuscrito com a mais antiga data de cópia no arquivo João Antônio Romão



Fonte: arquivo João Antônio Romão

No que se refere ao repertório representado na Série Música Sacra, esse pode ser dividido (entre outros critérios) em três grandes fases estilísticas: 1) repertório original para solistas coro e orquestra (principalmente composto dos séculos XVIII e XIX); 2) repertório restaurista (principalmente composto na primeira metade do século XX, após o *motu proprio Inter pastoralis officii sollicitudines* de Pio X em 1903); 3) repertório conciliar (principalmente composto após o decreto *Sacrosanctum Concilium* do Concílio Vaticano II, em 1963).

O repertório da primeira fase estilística é majoritariamente escrito em latim, para solistas, coro e orquestra, mas também com obras para coro e baixo instrumental (às vezes cifrado) e algumas peças paralitúrgicas em português. A grande maioria das fontes musicais é manuscrita,

sendo frequente a existência de várias cópias (partituras ou conjuntos de partes) de cada obra, havendo casos com 20 a 30 conjuntos de partes manuscritas por composição. Embora predomine, no repertório dessa fase, as missas e a música para Quaresma e Semana Santa, a série contém música para uma grande variedade de cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas. Os autores mais frequentes são portugueses, italianos e brasileiros da Região Sudeste, com destaque para os seguintes (em ordem alfabética de prenome, estando entre colchetes o nome de compositor não indicado nas fontes, mas identificado pela comparação com documentos de outros acervos):

- Antônio Carlos Gomes;
- Antônio Leal Moreira;
- Francisco Manuel da Silva;
- Giovanni Francesco Fasciotti;
- Giuseppe Cerutti;
- Jerônimo de Sousa;
- [João de Deus de Castro Lobo];
- João Gomes de Araújo;
- João Gomes Junior;
- João Jordani;
- João José Baldi;
- José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita;
- José Maurício Nunes Garcia;
- Manoel Dias de Oliveira;

- Marcos Antônio Portugal.

O repertório da segunda fase estilística (restaurista) foi originalmente escrito para coro e órgão, quase sempre em latim, com grande quantidade de partituras musicais impressas. Há, contudo, muitas adaptações e arranjos manuscritos de obras restauristas para coro acompanhado por orquestra ou por conjunto instrumental diverso, incluindo os sopros (a maioria das composições de João Antônio Romão encontra-se nesta fase estilística). Entre os compositores, predominam os italianos e os alemães (vários deles radicados no Brasil), com alguns franceses e brasileiros, sendo os autores mais frequentes os seguintes (em ordem alfabética de prenome):

- Bonaventura Somma;
- Giuseppe Pozzetti;
- Georgius Braun;
- Giovanni Pagela;
- Henry du Mont;
- João Antônio Romão;
- João Batista Lehmann;
- Joaquim Capocci;
- Johann Gustav Eduard Stehle;
- Lorenzo Perosi;
- Ludwig Bonvin;
- Oreste Ravanello;
- Pedro Sinzig.

O repertório da terceira fase estilística (conciliar) é majoritariamente constituído de canções ou obras corais, sem acompanhamento ou com acompanhamento simples para teclado ou cifras harmônicas, a maioria das peças com texto não litúrgico e em português. Embora esta fase estilística ocupe o menor volume das três fases representadas na Série Música Sacra do Arquivo João Antônio Romão, as fontes musicais foram produzidas a partir de procedimentos bastante diversificados: manuscritos, datiloscritos, cópias heliográficas e mimeográficas, fotocópias e impressos. Os autores mais frequentes são brasileiros, com destaque para os seguintes (em ordem alfabética de prenome):

- Fausto Santa Catarina;
- Guilherme Schubert;
- José Geraldo de Sousa;
- Lina Pesce;
- Maria Stella de Toledo Grillo;
- Maurício França Mendes;
- Miria Kölling;
- Waldeci Farias.

Quanto ao repertório composto por autores nascidos ou radicados no Vale do Paraíba Paulista, há obras tanto da primeira fase estilística (composições dos séculos XVIII e XIX), com destaque para João Gomes de Araújo, quanto da segunda (restaurista). Ainda que haja cerca de 35 obras de João Gomes de Araújo na série Música Sacra, a maior parte dos autores do Vale do Paraíba Paulista foram atuantes do século XX, com destaque para os seguintes (em ordem alfabética de prenome):

- Alberto R. de Faria;
- Amélia de Mesquita;
- Francisco Borja do Amaral;
- João Antônio Romão;
- João Gomes de Araújo;
- João Gomes Júnior;
- José Benedito Romão;
- José Maria Tescari;
- José de Paula Arantes;
- Mamede de Campos.

Por outro lado, mais de 330, das quase 400 obras representadas na Série Música Sacra do arquivo João Antônio Romão, são isentas de qualquer indicação de autoria, o que faz com que cerca de 80% do repertório dessa série seja composição de autores ainda desconhecidos (descontado desse total as autorias já identificadas, pela comparação com fontes de outros acervos). Tal cifra é compatível com a situação das demais fontes históricas brasileiras de música sacra, especialmente dos séculos XVIII, XIX e primeira metade do século XX (nos quais a maior parte geralmente omite indicação de autoria), exemplificando a prática brasileira mais comum nesse período, da cópia e execução de obras transmitidas majoritariamente sem indicação de autoria, e revelando que, para o caso da música sacra, o conhecimento da autoria é uma preocupação que os músicos brasileiros começaram a manifestar de forma generalizada somente ao longo do século XX.

Chamam a atenção, na Série Música Sacra do arquivo João Antônio Romão, duas particularidades estilísticas que

corroboram o retardamento da efetiva aplicação, no Brasil (ou ao menos no Vale do Paraíba Paulista), das determinações de Pio X para evitar o “funesto influxo que sobre a arte sacra exerce a arte profana e teatral” (Pio X, 1904), no *motu proprio Inter plurimas pastoralis (Tra le sollecitudini)*, como Fernando Lacerda Simões Duarte (2018) já havia constatado: 1) a existência de muitas cópias elaboradas na primeira metade do século XX, de repertório composto nos séculos XVIII e XIX (entre outros por José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e José Maurício Nunes Garcia); 2) o significativo número de adaptações ou arranjos para conjunto instrumental, na primeira metade do século XX, de obras originalmente escritas para coro e órgão, como é o caso da *Preiss-Messe Salve Regina* de 1871 de Johann Gustav Eduard Stehle, da qual existe, no arquivo, um conjunto de partitura e partes impressas e vários conjuntos de partes manuscritas. Essas particularidades revelam que, na primeira metade do século XX, ocorreu, ao menos no Vale do Paraíba Paulista, o uso simultâneo do repertório sacro antigo (para solistas, coro e orquestra) e do repertório restaurista (executado tanto em suas versões originais para coro e órgão quanto em arranjos locais para coro e orquestra) e que, nesse período, o motu próprio de Pio X foi acatado apenas de forma parcial.

CONCLUSÕES

O tratamento do arquivo João Antônio Romão, já concluído para a Série Música Sacra, contribui tanto para os estudos arquivísticos e musicológicos, quanto para os aspectos sociais e culturais relacionados à sua futura disponibilização para consulta pública. No que se refere às questões científicas, destacam-se as possibilidades de estudo do processo de acumulação do arquivo, das correspondências com obras de outros acervos, das adaptações e alterações na transmissão de obras antigas, da procedência geográfica das obras e suas cópias, e da atuação dos

copistas e compositores representados no arquivo e sua correlação com cópias de outros acervos, além da representatividade geográfica do arquivo e dos estilos e práticas musicais relacionados às três fases do repertório nele representado. São igualmente relevantes as possibilidades editoriais e analíticas das cerca de mil obras presentes no mesmo arquivo (quase 400 apenas na Série Música Sacra), o estímulo ao tratamento e disponibilização à pesquisa de outros acervos históricos no país e a contribuição metodológica para o processamento de acervos musicais.

Em função de sua representatividade local e regional, da amplitude temporal e geográfica de suas fontes, da razoável integridade da seção musical do arquivo e da própria natureza de seus documentos, o tratamento e disponibilização pública do arquivo João Antônio Romão proporcionará o aumento das oportunidades de pesquisa e do material disponível para a preparação de textos, cursos, exposições e reportagens, com benefício cultural e simbólico para as comunidades locais e regionais. Obviamente, a disponibilização do arquivo, em si, não é a única das ações necessárias para salvaguarda da memória musical, mas é um importante requisito para o início desse processo.

Embora a segunda estrofe do *Hino Pindamonhangabense* (com letra de João Marcondes de Moura Romeiro e música de João Gomes de Araújo) diga “Nos corações dos teus filhos / Não se apagarão jamais, / Tradições que nos orgulham / Contadas por nossos pais”, a quase totalidade da música acumulada no arquivo João Antônio Romão desapareceu da prática musical de sua cidade natal já na segunda metade do século XX. Tratar e disponibilizar o referido arquivo para consulta pública é uma ação que dá acesso a um passado quase totalmente esquecido e gera a possibilidade de revitalização de uma parte significativa da memória musical dessa cidade, do Vale do Paraíba e do próprio Brasil.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 230 p. Disponível em: http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf. Acesso em: 1 dez. 2018.

BAGÜÉS, Jon. Archivos musicales: un acercamiento a la historia y tipos de archivos musicales en el entorno hispánico. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008. p. 57-90.

BOLAÑOS, Esteban Cabezas. La organización de archivos musicales: marco conceptual. *Información, Cultura y Sociedad versión on-line*, Buenos Aires, n. 13, p. 81-99, jul./dic. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/pdf/ics/n13/n13a05.pdf>. Acesso em: 1º dez. 2018.

CALDEIRA FILHO, [João da Cunha]. Barroco mineiro em primeira audição. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 96, n. 30.768, p. 8, 16 jul. 1975.

CAMPOS, Antônio. Reencontrado acervo musical em Pindamonhangaba: de como um artigo publicado no movimento.com há onze anos desencadeou a investigação que terminou com o reencontro de acervo musical histórico em Pindamonhangaba, SP. *Movimento.com*, Rio de Janeiro, fev. 2015. Disponível em: <http://www.movimento.com/2015/02/reencontrado-acervo-musical-em-pindamonhangaba/>. Acesso em: 1 dez. 2018.

CASSARES, Norma Cianflone; MOI, Cláudia. *Como fazer conservação preventiva em arquivos e bibliotecas*. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2000. 80 p. (Projeto Como fazer, v. 5). Disponível em: http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf5.pdf. Acesso em: 1 dez. 2018.

CASTAGNA, Paulo. O desaparecimento do mais antigo arquivo musical de Pindamonhangaba. *O Lince*, Aparecida, Nova Fase, ano 8, n. 56, p. 8, mar./abr. 2014a. Disponível em: <http://www>.

jornalolince.com.br/2014/abr/memoria/5605-o-desaparecimento-do-mais-antigo-arquivo-musical-de-pindamonhangaba/. Acesso em: 1 dez. 2018.

CASTAGNA, Paulo. O “jogo de partes” como unidade alternativa de arquivamento e descrição em acervos musicais. XXVIII CONGRESSO DA ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 28, 2018, Manaus. *Anais...* Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018. p. 1-8. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5332/2017>. Acesso em: 1 dez. 2018.

CASTAGNA, Paulo. O manuscrito de Piranga (MG). *Revista Música*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 116-133, nov. 1991.

CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais. COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 1, 2003, Mariana. *Anais...* Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 79-104.

CASTAGNA, Paulo. O reencontro do arquivo musical de João Antônio Romão, em Pindamonhangaba-SP. *O Lince*, Aparecida, Nova Fase, ano 8, n. 60, p. 19, nov./dez. 2014b. Download: <https://archive.org/details/ReencontroArquivoRomao/>. Acesso em: 1 dez. 2018.

DECRETO DE 27 DO CORRENTE / Título Declaratório de Proventos. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 62, n. 73, p. 01, 29 mar. 1952.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Em busca de autonomias locais: o desenvolvimento de invólucros para acondicionamento de fontes musicais na região amazônica. *In: CONGRESSO DA ANPPOM – ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 18, 2018, Manaus. *Anais...* Manaus: Ufam, 2018. p. 1-10. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5157/2005>. Acesso em: 1 dez. 2018.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013). 495f. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/136482>. Acesso em: 1 dez. 2018.

DUARTE, Renato Crivelli. Arquivos pessoais: institucionalizações e trajetórias. 224f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação), Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp, Marília 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/153526>. Acesso em: 1 dez. 2018.

ELLMERICH, Luiz. Músicas inéditas brasileiras descobertas em Pindamonhangaba. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, ano 47, n. 14.212, p. 23, seção Roteiro, 5 ago. 1975. Recorte na hemeroteca do Museu da Música de Mariana (MG), código [140]A1G4P01D59.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira; erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Ed., 1977. 2 v.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica; a diversidade musical do Brasil em mais de 3.500 verbetes de A a Z. 2. ed. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998. 887 p.

FALECIMENTOS / Dr. Geraldo Dutra de Moraes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 115, n. 36.620, p. C5, 22 jan. 1994.

FERNANDES, Altair. A criação do museu de Pindamonhangaba. *Tribuna do Norte*, Pindamonhangaba, ano 132, n. 8.291, p. 11, 24 jan. 1914; ano 132, n. 8.295, p. 11, 31 jan. 1914; ano 132, n. 8.299, p. 11, 7 fev. 1914.

FERNANDES, Altair. Curiosidades da Euterpe: A questão da data de fundação e fundador. *JP Regional*, Pindamonhangaba, ano 2, n. 85, p. 32, 18-19 jul. 2013. Disponível em: <https://issuu.com/jpregional/docs/jp85>. Acesso em: 1 dez. 2018.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; BAZ, Raúl Vicente. Normas de descripción de fondos musicales. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA,

Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008a. p. 177-210.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José. La organización de archivos musicales. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008b, p. 123-154.

GONÇALVES, Janice. *Como classificar e ordenar documentos de arquivo*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1998. 37 p. (Projeto como fazer, v. 2). Disponível em: <http://primedoc.com.br/wp-content/uploads/2014/10/02-Como-classificar-e-ordenar-documentos-de-arquivo.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2018.

IEB - INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Coleção de microfilmes "Música nos Arquivos de Minas Gerais e São Paulo - séculos XVIII e XIX" (projeto pessoal de George Olivier Toni entre 1974-1977, doada ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP (São Paulo-SP) em 1992. Código DRP 017.

JOÃO ANTÔNIO ROMÃO. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, criação em 15 jul. 2015a. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/João_Antônio_Romão. Acesso em: 1 dez. 2018.

JOÃO ANTÔNIO ROMÃO: regente, mestre da capela e compositor. *Tribuna do Norte*, Pindamonhangaba, ano 134, n. 8.565, p. 6, 15 jul. 2015b. Disponível em: <http://jornaltribunadonorte.net/pdf/8565.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2018.

JORECA. Sinfonia de aplausos. *Sete dias*, Pindamonhangaba, ano 13, n. 612, p. 4, coluna Sociais, 12 jun. 1960.

MAESTRO João Antônio Romão (I). *Tribuna do Norte*, Pindamonhangaba, ano 90, n. 4.610, p. 4, 17 jun. 1972.

UM MAESTRO batuta. *Tribuna do Norte*, Pindamonhangaba, ano 89, n. 4.520, p. 1, 30 ago. 1970.

MANIFESTAÇÃO de pesar na Assembleia Legislativa, pelo falecimento do Maestro João Antônio Romão. *Tribuna do Norte*, Pindamonhangaba, ano 90, n. 4.610, p. 5, 17 jun. 1972.

MARCONDES, Athayde. *Pindamonhangaba através de dois e meio séculos: 1672-1922*. São Paulo: Typ. Paulista, 1922. 479 p.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996. 373 p.

MATTOS, Cleofe Person de. "Museu Histórico e Pedagógico / Dom Pedro I e Imperatriz Leopoldina (Pindamonhangaba)". Acervo Cleofe Person de Mattos, Rio de Janeiro, disponibilização em 2010. Código s06, ss09, UD 104, Endereço 41.11.04, Cx 169. 6f. Disponível em: http://www.acpm.com.br/CPM_41-11-04.htm. Acesso em: 1 dez. 2018.

MONTERO GARCÍA, Josefa. Los archivos musicales familiares y personales. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008. p. 389-411.

MORAES, Geraldo Dutra de. *Música barroca mineira*; prefácio de Márcio Antônio da Fonseca e Silva. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo: 1975, 64 p.

MORREU o Maestro João Antônio Romão. *Tribuna do Norte*, Pindamonhangaba, ano 90, n. 4.607, p. 1, 27 maio 1972.

MUSICOLOGIA terá comissão especial. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 96, n. 30.631, p. 32, 02 fev. 1975.

MUSICÓLOGO preocupa-se com rara descoberta. *Diário Popular*, São Paulo, ano 91, n. 29.448, 5 ago. 1975. Recorte na hemeroteca do Museu da Música de Mariana (MG), código [140]A1G4P01D13.

NOTAS e informações. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 26, n. 7.825, p. 1, 27 abr. 1900.

PIO X, Papa. Motu Proprio de Pio X. In: LYRA SACRA: Canticos a Nossa Senhora; parte IV; Ladainhas. Braga: S. Fiel, 1904. p. 7-12.

RELÍQUIA MUSICAL. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 253, p. 23, 20 jul. 1907.

ROMÃO, João Antônio. Zezé (polca). In: MEMÓRIAS musicais: Casa Edison; organização Kati Almeida Braga e Olívia Hime. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002. cd 3, faixa 10.

SÃO PAULO. Vagas não incluídas no concurso de remoção, nos termos do Art. 1, § 2, letra b), da Lei n.º 164, de 30 de setembro de 1948. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 59, n. 4, p. 12-13, 06 jan. 1949.

SECRETARIAS DE ESTADO / Requerimentos despachados / 3ª secção. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 11, n. 110, p. 1, 19 maio 1901.

SERGL, Marcos Júlio. Pesquisa: Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo: Livro de Paróquias (1880-1905). *Integração: ensino, pesquisa, extensão*, São Paulo, ano 4, n. 14, ago. 1998, p. 199-202. Disponível em: <https://archive.org/details/LivroDe-Paroquias1880-1905>. Acesso em: 1 dez. 2018.

SPINELLI JÚNIOR, Jayme. *A conservação de acervos bibliográficos & documentais*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. de Processos Técnicos, 1997, 90 p.

2

**AS MULHERES E SUAS
PRÁTICAS MUSICAIS
EMPODERADAS**

2.1 MULHERES “FORA DA LINHA”: O CORPO COMO TERRITÓRIO DO PRAZER NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DA DÉCADA DE 1970⁷³

*Adalberto Paranhos*⁷⁴

*O que será, que será
Que dá dentro da gente, que não devia
Que desacata a gente, que é revelia
Que é feito uma aguardente, que não sacia
Que é feito estar doente d'uma folia
Que nem dez mandamentos vão conciliar
Nem todos os unguentos vão aliviar
Nem todos os quebrantos, toda alquimia
Que nem todos os santos, será que será
O que não tem governo nem nunca terá
O que não tem juízo
“O que será” (Chico Buarque de Holanda)*

Na esteira de modificações comportamentais que encontraram um ponto de inflexão nos frementes anos 1960, a década de 1970 assistiu, em distintas partes do mundo, à consolidação de transformações que se manifestaram em diferentes campos. Por mais que ainda expressassem forças sociais minoritárias, ganharam terreno, então, movimentos de contestação a múltiplas formas de autoritarismo, aos quais se associaram, por vias diretas ou oblíquas, o feminismo em sua “segunda onda” e a contracultura. Fervilharam ideias e ações que ousaram questionar, seja na teoria ou na prática, o engessamento de comportamentos pautados pelo conservadorismo. Tendências de há muito recalçadas passaram a ocupar a boca da cena política. Partia-se do princípio de

⁷³ Essas reflexões, bastante sumárias, são um fragmento de um projeto de maior envergadura, intitulado “Na boca da cena: mulher e políticas do corpo na música popular brasileira (1970-1980)”, que contou com auxílio (bolsa PQ) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e integram a pesquisa relativa a estágio pós-doutoral em Música realizado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

⁷⁴ Universidade Federal do Uberlândia (UFU).

que – se enxergada para além das viseiras que a reduzem aos marcos institucionais –, a política não se esgota no plano macropolítico, por exprimir-se também nas dimensões micropolíticas do cotidiano. Mais do que nunca fazia pleno sentido a palavra de ordem feminista “o pessoal é político”, com base na qual se exigia maior atenção para com as mil e uma faces do poder, que não pode ser resumido exclusivamente ao domínio de assuntos ligados ao Estado.

Inserida nesse momento histórico, a música popular brasileira foi, igualmente, protagonista de um tempo de mudanças, apesar da implacável ditadura vigente no Brasil. Ela ajudou a puxar os fios de uma meada que não se desembaraça facilmente ao avivar a visibilidade de outros sujeitos sociais, como os gays e as mulheres “liberadas”, que se punham a quebrar resistências seculares. Compositores (as) e intérpretes se converteram, assim, em um dos vetores de propagação da diversidade comportamental/sexual, contribuindo para evidenciar a porosidade das fronteiras entre a política concebida sob a ótica *lato sensu* e *stricto sensu*.

Afinado com essas novas realidades em ebulição, este texto elege como foco prioritário representações femininas de comportamentos tidos e havidos como “desviantes”. Para tanto, apoia-se em canções gravadas nessa época e, complementarmente, em capas de discos tomadas como textos visuais. Como se verá, em muitos casos, quer se trate de obras assinadas por homens ou por mulheres, a régua pela qual se mediam as relações de gênero foi desconsiderada. Em certas situações, despontaram mulheres que transbordaram as normas de decoro e pudor que a política sexual hegemônica lhes impunha: a celebração do corpo como território do prazer tornou-se explícita. Em outras, foi cantado e decantado o amor homossexual, em meio a corpos embriagados de suor, num período em que a homossexualidade – historicamente estigmatizada como pecado, enfermidade, distúrbio, perversão –, ainda

era catalogada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) como “doença mental”.

A TRAVESSIA DE TUCA: UM CASO EMBLEMÁTICO

Meu ponto de partida consiste em tomar os trânsitos da trajetória artística da paulistana Tuca como um dos eixos desta análise. Ela, sem dúvida, foi uma figura emblemática dos novos ventos que sopraram no âmbito dos comportamentos sexuais estabelecidos, numa época em que muito se avançou no sentido de quebrar a rigidez das concepções sobre política e quanto à necessidade de distender seus limites, o que nos convidava a vê-la por outras lentes que não as tradicionais.

Aos olhos do grande público, a violonista, compositora, arranjadora e cantora Tuca foi dada à luz nos anos 1960, em meio ao frêmito da “era dos festivais” que sacudiu o Brasil, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro. Um de seus parceiros foi ninguém menos que Geraldo Vandré, que em poucos anos seria identificado como o mais notório compositor e cantor de “músicas de protesto”, tendo como carro-chefe “Pra não dizer que não falei de flores (Caminhando)”, de 1968. Em 1966, quando Tuca contava com 21 anos, ambos defenderam, no II Festival Nacional de Música Popular da TV Excelsior, a composição vencedora, “Porta-estandarte” (de Geraldo Vandré e Fernando Lona), que fez jus ao troféu “Berimbau de ouro”. No mesmo ano, Tuca participou do I Festival Internacional da Canção da TV Rio e emplacou o segundo lugar, na etapa nacional da competição, com “O cavaleiro” (dela e de Geraldo Vandré).

Não era sem quê nem porquê que Tuca e Vandré fundiram e como que confundiram suas carreiras. Um denominador comum os irmanou em torno de uma canção de feição marcadamente política, na acepção convencional da palavra. Preocupados com os rumos da vida social brasileira e com a persistente reencarnação do passado no presente, eles distribuía acenos em direção ao dia

de amanhã, pleno de esperanças de enterrar de vez as decepções e as tristezas que imperavam secularmente no país. Acreditavam ser possível antever, ao longe, uma revolução, para a qual urgia fincar estacas firmes e sólidas que apontavam para o imperativo da conscientização das massas, de resto uma bandeira empunhada por outros setores da esquerda, como, por exemplo, os estudantes, artistas e intelectuais nucleados ao redor do Centro Popular de Cultura, da UNE antes do golpe civil-militar de 1964.

Nessa perspectiva, “Porta-estandarte” é por demais elucidativa. Seus versos mesclam uma constatação desoladora e uma conclamação à mobilização para fecundar o novo:

Olha que a vida é tão linda
 E se perde em tristezas assim
 Desce seu rancho cantando
 Essa tua esperança sem fim
 Deixa que a tua certeza
 Se faça do povo a canção
 Pra que teu povo cantando
 O teu canto ele não seja em vão
 Eu vou levando a minha vida enfim

Cantando
 Que canto sim
 E não cantava se não fosse assim
 Levando
 Pra quem me ouvir
 Certezas e esperanças pra trocar
 Por dores e tristezas que bem sei
 Um dia ainda vão findar
 Um dia que vem vindo
 E que eu vivo pra cantar
 Na avenida girando
 Estandarte na mão pra anunciar

Olha que vida
 Tão linda
 Tão linda
 Perdida
 Perdida
 Tão linda
 Perdida

Seu discurso implícito, à primeira vista, permitia entrever o papel reservado, em amplas parcelas da esquerda, ao partido, aos intelectuais, aos artistas em geral e a todos quantos se imbuíssem da missão de introduzir (literalmente, numa operação de fora para dentro) a consciência política nas massas. Faróis do povo, caberia a eles a indeclinável tarefa – movida por uma ambição de fundo autoritário e iluminista – de arrancar o povo das trevas da ignorância política. Nesse processo, em que, por exemplo, na visão do jovem Lukács, o partido (comunista) era encarado como a “forma organizacional” da “consciência de classe do proletariado”.⁷⁵ Como pregoeiros das bem-aventuranças do futuro, não tinham dúvidas em relação ao caminho a seguir. Seu cântico de esperança era, isso sim, recheado de certezas para oferecer ante o dia da redenção que vislumbravam. E por aí ia essa marcha-rancho que, diga-se de passagem, foi interpretada por Geraldo Vandré e Tuca à base de um vocal tipicamente bossa-novista⁷⁶, o mesmo acontecendo com o violão percussivo e harmônico que os acompanhou, o que evidencia, em certos casos, as conexões sonoras existentes entre a Bossa Nova e a “canção de protesto”.

Vale a pena acrescentar ainda – sem mergulhar aqui no universo de outras composições que entravam em linha de sintonia com “Porta-estandarte” – que a mensagem desta

⁷⁵ A propósito, suas ideias são desenvolvidas em Lukács, 1975, particularmente no ensaio “A consciência de classe”.

⁷⁶ São audíveis aí os pontos de contato entre a *performance* vocal de Tuca e de Nara Leão. Ela, por sinal, terá participação especial (violão e cravo) no LP *Dez anos depois*, de Nara, datado de 1971.

canção se afinava, no fundo, pelo mesmo diapasão de “Caminhando”, que punha à mostra outras certezas a serem ofertadas, generosamente, às consciências “intransitivas” ou “em trânsito”⁷⁷, a despeito de se viver numa conjuntura política em que, pelo menos naquele momento, as flores haviam sido esmagadas pelos canhões da ditadura militar:

[...] Os amores na mente
 As flores no chão
 A certeza na frente
 A história na mão
 Caminhando e cantando
 E seguindo a canção
 Aprendendo e ensinando uma nova lição
 Vem, vamos embora
 Que esperar que não é saber
 Quem sabe faz a hora
 Não espera acontecer

Rebobinando o tempo, deixemos a década de 1960 para trás e saltemos em direção aos anos 1970. Uma Tuca repaginada, sob diversos aspectos, surgirá diante dos nossos olhos. Instalada na Europa, ela, em 1971, já assinara, além de arranjos, nada menos do que 10 das 12 canções (a começar da faixa-título) do LP *La question*, da então célebre cantora francesa Françoise Hardy. Em 1974, Tuca adentrou no mítico Chateau D’Érouville, de Paris, para gravar o álbum *Drácula, I love you*, escorado em arranjos dela, de François Cahen e de Christian Chevallier e lançado no Brasil pela Som Livre. A primeira faixa do disco, “Girl” (de Tuca e de Prioli), dizia a que vinha a outra Tuca que dava a cara a tapa. Soava como um convite a uma relação homossexual que partia de uma mulher reconhecidamente lésbica⁷⁸:

⁷⁷ Expressões usadas pelo educador Paulo Freire, que se batia pela passagem do estado de “intransitividade” da consciência para a “transitividade crítica”, com a ressalva de que o movia o projeto de ir ao encontro de “soluções dadas sempre com o povo, nunca apenas para ele ou sobre ele” (FREIRE, 1971, p. 59-64; cit. da p. 57, grifos de PF).

⁷⁸ É sabido, por exemplo, que, em sua autobiografia, Françoise Hardy, amiga de Tuca (ambas, aliás, *just good friends...*), relata a paixão fulminante, não correspondida, que se

Girl, pega a sua roupa de pirata azul
 E venha ficar comigo
 Porque hoje nós vamos partir pra outra
 Não tenha medo
 Você não vai se machucar
 Vamos achar um bosque no fundo
 E dele entrar no mundo
 Quando conhecer
 Você vai entrar dentro do futuro
 Não tenha medo
 Você não vai se machucar

Drácula, I love you desafiava, sob diferentes prismas, o coro das convenções musicais mais em voga no mercado fonográfico. Incorporava, como se ouve em "Girl", toques de experimentalismo e psicodelismo. Na conjugação de cordas e metais, a primeira impressão é de que ressoavam elementos de matrizes sonoras que poderiam ser remetidas, entre outros, à usina criativa do maestro tropicalista Rogério Duprat. É de um desvio a outro do *mainstream* musical, a sensação de desafinação comportamental e/ou de comportamento sexual "desviante" ou "desviado" se corporificava.

Transpunha-se, assim, o fosso que aparta a macropolítica das pulsões micropolíticas do desejo. Cantava-se o direito ao prazer homossexual, num tempo em que, para lançar mão da linguagem de Félix Guattari (1986), abria-se caminho para a valorização das "revoluções moleculares"⁷⁹, que não necessariamente se opõem, antes complementam, às revoluções por ele designadas como "molares", de caráter mais amplo. E, em meio a essas pulsações políticas, afirmava-se o "devir homossexual", que, no entender

apossou da cantora brasileira pela atriz italiana Lea Massari. Informação Disponível em: françoise-hardy.blogspot.com.br/2012/06/la-question-1071.l-. Acesso em: 8 dez. 2015.

⁷⁹ Nesse sentido, compreende-se a formulação de Guy Hocquenghem (1980, p. 40) – militante da Frente Homossexual de Ação Revolucionária (FHAR), fundada em 1971, na França –, segundo o qual "o buraco de nosso cu é revolucionário".

desse autor, não se resume única e exclusivamente à sua dimensão genital.⁸⁰

Mas, nesse mapeamento sumário do percurso de Tuca, as comparações entre sua *persona* artística das décadas de 1960 e de 1970 não devem estancar aí. Elas não se restringiram ao campo das letras e das músicas que embalaram as canções gravadas por Tuca. As palavras, em seus discos, tornaram-se cúmplices das imagens. Estas, ao assumirem a função de dispositivos discursivos nus de palavras⁸¹, também falaram em alto e bom som sobre as mudanças processadas na sua carreira. Para atestá-lo, basta confrontar, agora por um outro ângulo, os dois discos anteriormente mencionados.

No compacto simples "Porta-estandarte", Tuca figura ao lado de Vandré: nele se reproduzem, com um corte entre eles, fotos dos dois artistas tiradas por Luiz Carlos Autuori, as mesmas, tanto na capa de fundo vermelho quanto na contracapa de fundo branco. Tuca   quem chama mais a aten o, boca aberta, como quem sugere uma participante de uma passeata ou coisa que o valha a emitir um protesto ou uma palavra de ordem. Seja como for, ela, aparentemente, solta a voz, compondo uma imagem colada a manifestações coletivas típicas das pessoas politicamente "engajadas" nos anos 1960. Já a Tuca de 1974, a da capa do LP *Drácula, I love you*, clicada pela fotógrafa Marisa Alvarez Lima,   flagrada de modo a insinuar, delicadamente, sua sensualidade. Captada do ombro desnudo   cabeça, nessa fotografia emergem, com toda força, seus estonteantes olhos esverdeados. E o que dizer da contracapa desse  lbum? Como um motor de combustão de visualidades "desviantes", colocada na rota do erotismo que começava a invadir a cena musical da década de 1970, Tuca, aí, sem

⁸⁰ Nos anos 1970, Foucault (1979), ao analisar o par aparentemente antitética repressão/estímulo sexual, discorreu sobre a genitaliza o do prazer ou o império do "sexo rei" (FOUCAULT, p. 229-242) como algo até certo ponto empobrecedor de experiências prazerosas de mais largo alcance.

⁸¹ Parto do entendimento de que as imagens constituem textos visuais (PARANHOS, LEHMKUHL e PARANHOS, 2010).

maiores travas comportamentais, parece estar, no mínimo, à beira de um orgasmo. Nessa travessia, ela mudara da água para o vinho, sem deixar de se afirmar, de uma ou de outra maneira, qualquer que fosse a sua intenção, como sujeito político ligado a determinadas lutas do seu tempo.

ÁGUAS DE OUTROS POTES

O direito à liberdade dos usos do próprio corpo e de expressão visual ocupou, pelo menos desde os anos 1960, a agenda de debates políticos, no sentido lato da expressão. Em tempos de feminismos, contracultura e androginia, dilatava-se o espaço, mundo afora, para o tratamento de temas considerados tabus. Na década de 1970, como enfatizei em outro texto (Paranhos 2015), a celebração do erotismo – numa proporção jamais vista na história da música popular brasileira – imprimiu, aqui e ali, uma nova gramática visual às capas de discos. No Brasil, isso pôde ser visualizado seja nos produtos fonográficos de maior consagração simbólica, no campo da hierarquia do gosto, como os vinculados à MPB⁸², seja naqueles tidos e havidos como cafonas ou bregas, de maior ressonância junto ao público de extração mais popular.

Paralelamente, no cenário internacional, um sucesso estrondoso trazia aos nossos ouvidos sons provocadores, pontuados por sussurros, suspiros e gemidos, como em “Je t’aime... moi non plus”, que em 1969 transportava para o estúdio de gravação o ato sexual simulado pelos intérpretes, o casal Serge Gainsbourg (seu compositor) e Jane Birkin. Para o horror de muita gente, de muitas instituições e de certos regimes políticos, expandiam-se, de forma intolerável, os limites do permitido. Nessa explosão de sensualidade, o orgasmo era sonorizado e, na letra da canção, desde o seu

⁸² As capas de discos como textos visuais foram objeto de estudo de vários pesquisadores, como Herom Vargas (2013), que, ao cruzar música popular e experimentalismo visual, chega a aludir quatro exemplos de LPs dos baianos Gal Costa, Caetano Veloso e Tom Zé, aos quais não faltam traços marcantes de erotismo.

título, verbalizavam-se as ondas de prazer que eletrizavam os corpos, porém, ao mesmo tempo, no caso do personagem masculino, enunciava-se a disjunção entre prazer e amor.

Nestes trópicos, como quem se desprende do jugo da tradição - se pensarmos no modo como historicamente o amor era cantado na música popular brasileira -, despontaram, na década de 1970, muitas canções em que o corpo e a sexualidade ascenderam ao primeiro plano. Mulheres que ousavam confessar-se como sujeitos desejantes emergiram, por exemplo, em composições como "Medo de amar nº 2", (de Sueli Costa e Tite de Lemos), o que não as impedia de, simultaneamente, revelar-se como pessoas atravessadas por hesitações e dúvidas sobre os seus sentimentos e sensações:

Você me deixa um pouco tonta
Assim meio maluca
Quando me conta essas tolices e segredos
E me beija na testa
E me morde na boca
E me lambe na nuca
Você me deixa surda e cega
Você me desgoverna
Quando me pega assim
Nos flancos e nas pernas
Como fosse o meu dono
Ou então meu amigo
Ou senão meu escravo
E eu sinto o corpo mole
E eu quase que faleço
Quando você me bole e bole
E mexe e mexe
E me bate na cara
E me dobra os joelhos
E me vira a cabeça
[...]

Não, eu não sei se gosto ou se não gosto
 De sentir o que eu sinto
 E que me atormenta
 E eu confesso que tremo desse sentimento
 Que de repente chega
 E que me ataca
 E assim me faz perder-me [...]

Dúvida à parte, essa “tresloucada” relação retira o chão de sob os pés da personagem feminina, que, ao fim e ao cabo, se dá e se doa ao prazer. Por outro lado, a paisagem sonora desse fonograma reverbera seu componente erótico. A canção, abolerada, introduz os ouvintes num clima noturno, sensual, que é acentuado pelas palavras sussurradas de Simone (sussurros de alcova?) no início da gravação, bem como por seu canto, como se, naquele exato momento, ela estivesse a vivenciar o engaste dos corpos.

Simone foi uma das referências sexuais (ou homossexuais) mais destacadas dos anos 1970 no *front* da MPB. Isso se evidenciou de várias maneiras, desde a sensualidade de sua voz, notadamente nos registros mais graves, em tom confidencial e cálido, até a exposição de seu corpo nu em capa de disco (no LP *Pedaços*), sem falar da atração que exercia acima de tudo sobre o público feminino em suas apresentações ao vivo. No seu repertório, um lugar especial é preenchido por “O que será” (de Chico Buarque), sintomaticamente uma canção composta para o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, no qual afloram não só os desejos sexuais de Flor, como ela aparece dividida entre a segurança proporcionada por uma vida familiar rotineira e a entrega desmedida ao prazer na convivência com seu defunto companheiro, que teima em ressurgir em carne e osso, como quem espanta a morte. E ela canta, lascivamente:

E todos os meus nervos estão a rogar
 E todos os meus órgãos estão a clamar
 E uma aflição medonha me faz implorar

O que não tem vergonha, nem nunca terá
 O que não tem governo, nem nunca terá
 O que não tem juízo [...]

Não foram poucas as canções que enveredaram por caminhos raramente ou nunca dantes navegados na história da música popular brasileira. Várias delas já foram examinadas em trabalho anterior (PARANHOS, 2015). Em termos gerais, elas seguiam na contramão dos tradicionais ensinamentos religiosos, para não mencionar, aqui, o saber médico, que, com o poder do qual se investe, procurou igualmente, durante muito tempo, cercear e disciplinar os usos do corpo. Afinal, a mulher que se deixasse sucumbir ante os prazeres da carne era, tanto num caso como no outro, equiparada à “mulher pública”, estigma que acompanhou até aquelas que fossem casadas e transbordassem as regras de recato e pudor que deveriam balizar seu comportamento no interior da economia sexual doméstica.

Nesse passo, Fátima Guedes, por exemplo, admitia, em “Condenados”, canção gravada primeiramente por Simone: “Ah, meu amor/ Estamos mais safados/ Hoje tiramos mais proveito do prazer”. E Chico Buarque, que, como ninguém, pisou nesse terreno movediço, como em tantos outros, com a firmeza de quem conhece o caminho das pedras, narrou, uma vez mais, em “Mar e lua”, amores interditados de duas mulheres num canto de proibições e de liberdade de fina elaboração poética:

Amaram o amor urgente
 As bocas salgadas pela maresia
 As costas lanhadas pela tempestade
 Naquela cidade distante do mar
 Amaram o amor serenado
 Das noturnas praias
 Levantavam as saias
 E se enluaravam de felicidade
 Naquela cidade que não tem luar

Amavam o amor proibido
Pois hoje é sabido
- Tomo mundo conta
Que uma andava tonta
Grávida de lua
E outra andava nua
Ávida de mar
[...]

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 1979. Rio de Janeiro: Graal.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HOCQUENGHEM, Guy. *A contestação homossexual*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

LUKÁCS, Georg. *História y consciencia de clase*. Barcelona: Grijalbo, 1975.

PARANHOS, Adalberto. "Mulher, políticas do corpo e sexualidade na música popular (Brasil, 1970-1980). In: XVIII Simpósio Nacional de História. *Anais eletrônicos...* Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434330373_ARQUIVO_Anpuh-Floripa-2015-texto.pdf. Acesso em: 12 dez. 2013.

PARANHOS, Kátia Rodrigues, Lehmkuhl, Luciene e Paranhos, Adalberto (org.). 2010. *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado de Letras/Fapemig.

VARGAS, Herom. 2013. "Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual". *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, n. 2, v. 20, p. 1-27.

DISCOGRAFIA

CONDENADOS (Fátima Guedes), Simone. LP *Pedaços*, EMI-Odeon, 1979. Françoise Hardy. LP *La question*, Som Livre, 1972.

GIRL (Tuca e Prioli), Tuca. LP *Drácula, I love you*, Som Livre, 1974.

JE T'AI ME... MOI NON PLUS (Serge Gainsbourg), Jane Birkin e Serge Gainsbourg. Compacto simples, Phonogram, 1969.

MARE LUA (Chico Buarque), Chico Buarque. LP *Vida*, Philips, 1980.

MEDO DE AMAR Nº 2 (Sueli Costa e Tite de Lemos), Simone. LP *Cigarra*, EMI-Odeon, 1978.

NARA LEÃO. LP *Dez anos depois*, Polydor, 1971.

O CAVALEIRO (Tuca e Geraldo Vandré), Tuca. Compacto simples, Chantecler, 1966.

O QUE SERÁ (Chico Buarque), Simone. LP *Face a face*, EMI, 1977.

PORTA-ESTANDARTE (Geraldo Vandré e Fernando Lona), Geraldo Vandré e Tuca. Compacto simples *Porta-estandarte*, Chantecler, 1966.

PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DE FLORES (Caminhando) (Geraldo Vandré), Geraldo Vandré. Compacto simples, Som Maior, 1968.

SIMONE. LP *Pedaços*, EMI-Odeon, 1979.

2.2 TEIAS DE MULHERES, MÚSICA E ARTIVISMOS: PROCESSOS DE EMPODERAMENTO EM LOOP A PARTIR DE NARRATIVAS E IMAGENS DO 'GIRLS ROCK' CAMP PORTO ALEGRE 2019

*Isabel Nogueira*⁸³

APRESENTAÇÃO: PRIMEIROS TRAMADOS, PRIMEIRAS TEIAS, DE ONDE VEM A MINHA ESCUTA

Este artigo pretende discutir e refletir sobre as formas de documentação de processos do tempo presente desenvolvidos por redes de mulheres envolvendo música, empoderamento e “ativismo”, analisando a iconografia produzida, relatos das participantes e os elementos que se sobressaem como valores recorrentes. No sentido de pensar em uma aproximação de estudo, a partir da vivência e de uma escrita situada, para observar e tecer considerações sobre quais as formas adequadas para estudar essa documentação, é preciso entender quais os fatores relevantes para esse campo e qual a forma como ele se estrutura.

Primeiro de tudo, é preciso delimitar o que é esse objeto. Quando eu me refiro a mulheres eu considero como integrantes desta categoria as mulheres cis, trans e não binárias. Meu foco de pesquisa são iniciativas “ativistas”, que englobam arte desde uma perspectiva ativista e se relacionam com experimentação sonora, com o uso de tecnologia ou com a interdisciplinaridade entre as artes, tendo o empoderamento feminino como iniciativa transversal às práticas musicais. Considero aqui experimentação como uma atitude, a partir dos procedimentos e da possibilidade de intercâmbio com outros campos disciplinares, mas também da incorporação do ativismo como proposta

⁸³ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

de transgressão de normas socialmente impostas tanto para modelos de comportamento como para limites das práticas musicais.

Cabe aqui descrever os antecedentes desse projeto e referir o lugar de onde eu falo. Sou uma mulher cis, heterossexual, nascida no sul do Brasil. A minha trajetória na música começou como estudante de piano, com oito anos de idade. Meu interesse pela música veio a partir das aulas de dança e ao mesmo tempo desenvolvi uma produção textual manifesta por meio de contos, poesias e diários. Cada uma dessas atividades teve papéis diferentes na minha vida: a música, a partir do piano, se tornou o fio condutor da minha história, que ao mesmo tempo não abdicou da escrita, reflexiva e poética, e da relação com a dança. Os estudos de doutorado em musicologia que realizei na Espanha chamaram minha atenção para as relações de poder expressas nas formas de conceber e interpretar a documentação sobre música, e na generificação dos campos de conhecimento musical. Retornei ao Brasil, prestei concurso para a Universidade Federal de Pelotas, e ali, juntamente com outros colegas, montei um Centro de Documentação Musical para organizar a documentação do Conservatório de Música de Pelotas, onde trabalhei por quinze anos.

Nesse acervo, realizei, em parceria com colegas das áreas de história e antropologia, estudos sobre fotografias de mulheres, observando os processos de formação da identidade por meio da imagem. A partir destas reflexões e com base nos estudos de gênero, percebi a necessidade de pensar sobre minha própria imagem e atuação no campo artístico, a partir das possibilidades de intervenção ativista, e, ao mesmo tempo, de buscar estudar a produção musical atual.

Em 2013, me transferi para a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e desde esta data venho desenvolvendo trabalhos em música experimental, canção e improvisação.

Esta imbricação entre arte e vida, observando as implicações da própria pesquisadora com sua atuação artística, suas redes e seu tema de pesquisa, vem da perspectiva colocada por *bell hooks*, quando fala sobre a necessidade de pensar as atuações cotidianas como parte dos processos e procedimentos de pesquisa, concebendo a teoria e a prática como indissociadas.

[...] quando nossa experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autor recuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática. Com efeito, o que esta experiência mais evidencia é o elo entre as duas - um processo que, em última análise, é recíproco, onde uma capacita a outra (HOOKS, 2013, p. 85-86).

Lucy Green destaca que o campo da música se apresenta de forma “generificada”, onde as mulheres cantoras ou instrumentistas estariam mais próximas de um padrão estabelecido e reconhecido de feminilidade, enquanto as mulheres que compõe ou improvisam estariam mais afastadas deste padrão. Incluo aqui as mulheres que trabalham com tecnologia, seja ela por meio do uso de computadores, pedais, equipamentos ou instrumentos eletrônicos (2001).

Reforça esta ideia e sua perpetuação no tempo presente o menor número de mulheres nos cursos de graduação em composição e música popular no Brasil, a ausência de obras de mulheres nos currículos, seja como parte dos repertórios interpretados, bibliografia ou obras analisadas nas disciplinas; ou ainda a ausência de obras de mulheres nos concertos que não possuam um declarado “viés de gênero”.

Meu interesse por estes temas, pensados de forma imbricada, se dá tendo em vista que a tecnologia e a criação são áreas ainda vistas como menos permitidas às mulheres,

como se houvesse um teto de vidro não declarado, mas presente, impossibilitando seu acesso.

Me interessa então verificar como estes modelos, ou a ausência deles, se articula no mundo de hoje e quais as alternativas encontradas pelas pessoas que se interessam em refletir artisticamente sobre esta situação, configurando uma perspectiva “ativista”.

Segundo Paulo Raposo, o ativismo se caracteriza como

Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polêmicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...]. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística - nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística. (RAPOSO, 2015, p. 5).

Concordo com Coelho e Costa quando definem “ativismo” feminista como:

O Artivismo Feminista é parte da concepção de arte como forma de questionamento, visibilidade e transformação social, no sentido de ressignificar o conceito de mulher, hegemonicamente construído pelo mundo masculino. Iremos analisar esse ativismo “como um movimento de luta em prol da consolidação dos direitos das mulheres, em uma realidade que as inferioriza e tentam subalternizar o

ser mulher e suas produções” (COELHO E COSTA, 2018, p. 26).

Estudando a documentação iconográfica de fotografias de interpretes e compositoras das décadas de 1920, 1930 e 1940 observei a recorrência de modelos perpetuados para as mulheres, como formulas performativas dramáticas, onde havia um foco no rosto, olhar e sorriso, enquanto os homens eram retratados ao lado dos seus instrumentos ou em atitude de fazer, incluindo as mãos em seus retratos.

No sentido de poder observar como as produções neste campo se estruturam no tempo presente, me interessa contribuir para compreender os processos de fortalecimento e visibilização da produção de mulheres. Dentro dos estudos de gênero, são estudados os processos de silenciamento e apagamento, apontando para uma situação de que a produção sonora de mulheres sempre existiu, mas foi silenciada e apagada. Observar de que forma são construídas estratégias para modificar esta situação me levou a buscar escutar as vozes do tempo presente, observando redes onde eu mesma estou presente como participante, colaboradora.

Então, para isso, o elemento da escuta se coloca para mim como de importância fundamental, visto a partir da perspectiva de escuta profunda colocada por Pauline Oliveros, onde ela a descreve como uma experiencia ativa e voluntária, observando movimentos e texturas, onde a pessoa percebe seu próprio lugar no mundo, e onde as histórias de cada pessoa atribuem sentidos e significados às experiências (2005).

Para mim foram importantes neste trabalho então as seguintes perspectivas: abordar o tema a partir de uma perspectiva de teóricas mulheres; relacionar as teorias com as práticas, me entender como participante dos processos, e considerar que o ponto de vista de gênero deveria perpas-

sar cada uma das relações e cada um dos procedimentos aplicados no desenvolvimento do projeto.

Isso me levou à ideia de uma pesquisa informada pela prática, considerando os documentos e relatos que são produzidos pelas participantes, onde o fazer da pesquisa tem uma relação intrínseca com os resultados, buscando ainda uma perspectiva *artista* para a musicologia.

Observando de forma preliminar o campo e conforme citado anteriormente, os dados obtidos a partir do levantamento realizado na UFRGS, em 2017, demonstram que a música ainda é um campo generificado e as mulheres continuam tendo uma presença menor especialmente nos cursos de composição e música popular.

De alguma forma, isto aponta para que os campos da música que envolvem criação musical e/ou sonora ainda não são vistos como acolhedores, seguros ou possíveis para as mulheres. Assim, observamos que nos campos criativos da música, muitas mulheres buscaram formação acadêmica específica em instrumento e não em composição, ou realizaram estudos em teatro, artes visuais ou ainda fizeram e fazem seu aprendizado de maneira não acadêmica.

Estudos mais aprofundados ainda se fazem necessários para compreender as motivações, limitações, facilidades e dificuldades que as mulheres relatam sobre seu percurso formativo e redes de atuação em criação musical, criação sonora, arte sonora e composição no Brasil.

No entanto, uma abordagem preliminar nos levou a perceber que algumas possibilidades de percurso formativo e áreas de atuação adotadas pelas mulheres nestes campos são:

- formação em artes visuais, teatro, canto ou instrumentos;

- aprendizado vinculado à prática por meio de bandas, na cultura punk, na cultura de experimentação ou DIY;
- atuação como DJs, produzindo sets e/ou lives, em festas;
- aprendizado de software ou hardware por meio de amigos, conhecidos ou parceiros;
- construção de instrumentos via componentes, Arduino ou hackeamento;
- criação de trilhas sonoras e trabalhos que utilizam vídeo;
- criação de performances utilizando aspectos sonoros em maior ou menor grau;
- práticas imersivas por meio de criação e improvisação, a partir do uso de ruídos, vozes transformadas, poesia sonora, paisagens sonoras ou *cut ups*.

Todos estes elementos demonstram a diversidade de percursos formativos e áreas de atuação de mulheres na criação sonora, composição e criação musical, e ao mesmo tempo apontam para a necessidade de investigação desses processos para compreender as estratégias empregadas para a generificação do campo musical.

Ainda dentro das observações preliminares e do ponto de vista de participante do campo, percebi a importância das redes de apoio, onde se buscam meios horizontais de discussão e compartilhamento de informação, seja sobre troca de informações sobre trabalhos, eventos, tópicos artivistas, técnicas de criação, gravação ou mixagem ou aspectos técnicos de equipamentos específicos.

De forma presencial, virtual ou mista, as redes atuam de forma a fornecer modelos, compartilhar experiências,

visibilizar a produção de mulheres e trazem a possibilidade de exercitar de forma segura e protegida os mecanismos de desconstrução das posturas patriarcais de poder e construção de novas formas de relação.

Ao mesmo tempo, concordo com *bell hooks* quando aponta para a necessidade de desconstrução pelas próprias mulheres dos valores patriarcais nos quais foram ensinadas e dos quais automatizaram a continuidade.

[...] essa base se apoiou em nossa crítica do que então chamávamos de “o inimigo interno”, em referência ao nosso sexismo internalizado. Sabíamos, por experiência própria, que, como mulheres, fomos socializadas pelo pensamento patriarcal para enxergar a nós mesmas como pessoas inferiores aos homens, para nos ver, sempre e somente, competindo umas com as outras pela aprovação patriarcal, para olhar umas às outras com inveja, medo e ódio. O pensamento sexista nos fez julgar sem compaixão e punir duramente umas às outras. O pensamento feminista nos ajudou a desaprender o auto-ódio feminino. Ele nos permitiu que nos libertássemos do controle do pensamento patriarcal sobre nossa consciência (HOOKS, 2018, p. 34).

Hooks aponta para a necessidade de reflexão constante, de contínuo autoquestionamento e estudo das teóricas feministas, no sentido de identificar, confrontar e desconstruir os valores patriarcais introjetados em nós mesmas.

A autora, destaca ainda a importância da construção da sororidade:

[...] a sororidade feminista está fundamentada no comprometimento compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a injustiça toma. Solidariedade política entre mulheres sempre enfraquece o sexismo e prepara o caminho para derrubar o patriarcado. É importante destacar que a

sororidade jamais teria sido possível para além dos limites de raça e classe se mulheres individuais não estivessem dispostas a abrir mão de seu poder de dominação e exploração de grupos subordinados de mulheres. Enquanto mulheres usarem poder de classe e de raça pra dominar outras mulheres, a sororidade feminista não poderá existir por completo (HOOKS, 2018, p. 36).

Neste sentido, as redes podem contribuir para o fomento da sororidade, mas também podem servir como lugares de supremacia branca, ausência de diversidade, escalada de sucesso para apenas algumas mulheres ou perpetuação das estruturas de poder que algumas mulheres exercem sobre outras, conformando o que Margareth Rago chamou de “mulheres cordiais” (1998).

Trazendo esta necessária postura crítica ao estudo, iremos neste momento nos centrar no potencial de fortalecimento e empoderamento das redes de apoio entre mulheres a partir da observação de seus mecanismos de atuação, posto que observamos quão raros são os espaços para formação e atuação das mulheres dentro do ambiente musical.

Tim Ingold fala das teias ou malhas da seguinte maneira, mostrando como elas conectam a partir das pessoas que as integram:

Diferente das redes de comunicação, por exemplo, os fios de uma teia de aranha não conectam pontos ou ligam coisas. Eles são tecidos a partir de materiais exsudados pelo corpo da aranha, e são dispostos segundo seus movimentos. Nesse sentido, eles são extensões do próprio ser da aranha à medida que ela vai trilhando o ambiente (INGOLD, 2008, p. 210-211).

Eles são as linhas ao logo das quais a aranha vive, e conduzem sua percepção e ação no mundo (INGOLD, 2012, p. 40).

Esperando no centro de sua teia, a aranha registra que uma mosca aterrissou em algum lugar nas margens externas quando ela envia vibrações através dos fios que são captadas por suas pernas finas e supersensíveis. Ela pode então correr através dos fios da teia para reivindicar sua presa. Assim, as linhas-fios da teia colocam as condições de possibilidade para que a aranha interaja com a mosca. Mas elas não são, em si, linhas de interação. Se essas linhas são relações, então elas são relações não entre, mas ao longo de (INGOLD, 2012, p. 41).

A teia pode incentivar relações entre as pessoas a partir de seus próprios interesses, motivações e proposições, onde estas podem testar, desenvolver e praticar atitudes ou comportamentos que tenham como resultantes ações fortalecedoras ou empoderadoras umas para as outras.

É interessante observar aqui que as teias não cumprem sempre ou automaticamente esta função, e não atuam da mesma forma para todas as pessoas. Assim como as teias são construídas pelo que cada participante oferece e deseja, as formas de interação acontecem segundo as vontades, desejos, limitações, forma e fundamentalmente o tempo de cada pessoa.

A possibilidade que a teia possa respeitar o tempo de cada participante é fundamental para que possamos vê-la como feminista.

Ao mesmo tempo, as tensões, conflitos, negociações, gatilhos pessoais e dificuldades aparecem durante todos os processos de tecimento das teias, e não há tecido que seja igual a outro.

MUSICOLOGIA DA ESCUTA: PERFORMANCE, CRIAÇÃO, ARTIVISMO E REFLEXÃO EM LOOP DE SENTIDOS

Tomando como base algumas das redes das quais participo, percebo diferentes dinâmicas de funcionamento, dentre elas cito: Rede WISWOS (*Women in Sound, Women on Sound*), *Female Pressure*, *Feminoise Latinoamerica*, *Girls Rock Camp* Porto Alegre e *Sônicas*: grupo de pesquisa em estudos de gênero, corpo e música.

Neste artigo irei descrever experiências e vivências a partir da análise de procedimentos adotados e relatos pessoais da 3ª edição do Projeto *Girls Rock Camp* Porto Alegre, realizado em janeiro de 2019.

Antes de dar início à descrição e discussão mais aprofundada sobre esta rede de mulheres e suas características, apresento alguns elementos que são característicos de cada um destes grupos citados anteriormente.

A Rede *Wiswos* (*Women in Sound, Women on Sound*) se apresenta como um *network* de *networks*, um centro internacional de redes e indivíduos, incluindo artistas, pesquisadores, tecnólogos, músicos, arquivistas e outros, com interesse em som, tecnologia e educação. Esta rede desempenha um papel fundamental no apoio a estas atividades de intervenção. Coordenada por uma equipe multidisciplinar e liderada pela artista sonora irlandesa Linda O. Keeffe, tem na educação de meninas seu foco principal. A rede realiza eventos presenciais e gerência uma página na internet, mas não opera com lista de e-mails ou repositório de informações. Segundo descrição do projeto, a *Wiswos* identifica a necessidade de ações para lidar com as questões de desigualdade e preconceito de gênero no uso de tecnologia no som e na música. O projeto atual, *Research in a Box*, visa fazer intervenções pedagógicas para trazer mulheres e meninas para zonas de aprendizagem inclusiva.

A Rede *Feminoise Latinoamerica* opera agrupando pessoas em diferentes lugares da América Latina e cada um destes grupos realiza festivais e eventos presenciais. Está intimamente ligada ao selo digital *Sisters Triangla*, coordenado pela artista sonora argentina Maia Koenig, que se dedica ao lançamento de discos individuais e coletâneas de artistas latino-americanas. Não opera com grupo de e-mails, mas a partir de outubro de 2018 tem formado grupos de whatsapp para as iniciativas de criação dos grupos regionais.

O grupo *Feminoise* definiu como sua linha de ação os princípios divulgados neste texto⁸⁴:

Feminoise é colocar os olhos onde fomos (e seguimos sendo) invisibilizadas. É pisar os lugares que nos foram negados. É fazer uma música movediça, crocante e difícil de encaixar. Uma música que frequenta o inclassificável com um chamado para a escuta a partir da surpresa, da curiosidade e da descoberta. Uma música de desafios e nada condescendente, que não busca o som na ostentação de novos dispositivos tecnológicos, mas em sua colocação à prova, em seu estado limite, em sua existência passageira. Uma música que muitas vezes convida à uma hipnótica dança ritual ondulante, outras para a meditação da paisagem sonora ou para as asperezas do trote ruído. Se trata de autogestão, trabalho organizado de forma colaborativa e gratuita sabendo que não contamos com espaços físicos próprios, nem subsídios nem queremos padrões. É tomar consciência de nossa precariedade e, ao mesmo tempo, de nossa força. Uma força que é feita no coletivo, no apaixonado, no fazer porque sim, porque não nos acovardamos diante de nossa eletricidade sonora. Queremos somar, entrelaçar, abrir rumos e lugares e buracos e túneis, e

⁸⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/feminoiselatinoamerica/>. Acesso em: 14/02/2019.

não unicamente nos enredarmos nas redes. Queremos habitar, compartilhar e fazer. Porque não temos teto. Porque estamos na intempérie. E existe calor em nossos fogões de ruído, perfume de incenso nas veias, os cabos de nossas vozes fugazes.

A Sônicas: grupo de pesquisa em estudos de gênero, corpo e música é uma teia de criador@s, pesquisador@s e estudent@s de música, teatro e artes visuais com sede na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordenada por mim desde 2015. A perspectiva de trabalho adotada considera que a participação de todes é bem-vinda, independente do seu tempo de aproximação aos estudos de gênero. Não há uma hierarquia de tomada de decisões: buscamos criar um ambiente inclusivo para a criação e discussão de projetos artivistas dentro e fora do ambiente acadêmico, considerando e fortalecendo nossas próprias identidades artísticas.

A *Female Pressure* completou 20 anos em 2018, e a informação do site diz que⁸⁵:

A Female Pressure é uma rede internacional de artistas mulheres, transgêneras e não-binárias nos campos da música eletrônica e das artes digitais, fundada por Electric Indigo. De musicistas, compositoras e DJs à artistas visuais, trabalhadoras culturais e pesquisadoras, constitui-se em um repositório mundial que pode ser pesquisado utilizando critérios como localização, profissão, estilo ou nome. "Por que há tão poucas mulheres ativas na cena da música eletrônica?" - cada uma de nós já ouviu essa pergunta milhares de vezes. Aqui está a resposta: não se trata de quantas somos, mas de como e se nós somos reconhecidas.

A rede *Female Pressure* se estrutura por meio de um site na internet com informações fornecidas pelas próprias

⁸⁵ Disponível em: <http://www.femalepressure.net/>. Acesso em: 09 jul. 2018.

artistas que fazem parte da rede, uma lista de e-mails, uma conta no Twitter, Instagram e *Soundcloud*. A lista de e-mails é bastante ativa, e nela acontecem compartilhamentos de experiências sobre equipamentos, técnicas, festivais, propostas de trabalhos colaborativos sonoros ou multimídia. A perspectiva ativista e de um feminismo não binário é presente nas discussões da lista, dentre outros diversos temas.

Vinculado à rede, o *Tumblr Visibility* está sendo retomado pela artista Antye Greye Ripatti (*aka AGF Poem Producer*) especialmente para a exposição em Paris sobre música eletroacústica que irá acontecer em maio de 2019. A chamada pública para o projeto foi realizada por AGF por meio de e-mail para a rede, enviado em janeiro de 2019, convidando todas as artistas para que enviassem material para integrar o Tumblr.

O material solicitado foi uma foto, uma pequena biografia, links sonoros e hashtags que definissem o trabalho. A solicitação expressa dela foi que fossem enviadas imagens em situações de trabalho utilizando equipamentos e não imagens de rosto ou imagens cantando.

Esse elemento vem bastante ao encontro da ideia de que a tecnologia não é uma das áreas prioritariamente reconhecidas como femininas e ao mesmo tempo também busca mostrar uma diversidade dos possíveis trabalhos realizados por mulheres. Tendo em vista que o Tumblr é uma plataforma eminentemente visual, as imagens ficam em primeiro plano e o que acontece é a criação de uma narrativa imagética diversa de forma bastante imediata.

O *Girls Rock Camp*, a iniciativa que irei abordar com maior profundidade, neste artigo, se trata de, segundo o site do projeto⁸⁶:

Girls Rock Camp Porto Alegre é um acampamento diurno para meninas que trabalha o fortalecimento de sua autoestima, descons-

⁸⁶ Disponível em: <http://grcportoalegre.com/>. Acesso em: 10 abr. 2019.

truindo padrões e tendo a música como facilitador. Durante uma semana, nas férias de verão, garotas com idades entre 7 e 17 anos aprendem a tocar um instrumento e formam uma banda com composição própria. A atividade inclui ainda um show para os familiares e comunidade.

Girls Rock Camp surgiu em Portland nos Estados Unidos em 2001, desenvolvendo modelos de conduta positivos, espírito de colaboração e liderança. Até hoje, já foram realizadas dezenas de edições nos Estados Unidos, Europa e América Latina. A primeira edição do *Girls Rock Camp Brasil* aconteceu em Sorocaba/SP em 2013. Porto Alegre foi a segunda cidade brasileira a contar com o projeto, em janeiro de 2017.

O projeto conta com uma equipe que organiza, durante o ano todo, os contatos com apoiadores, o contato com o local para organização do acampamento, processo de seleção das campistas e voluntárias, empréstimo de instrumentos e eventos beneficentes para a realização do evento. Segundo o site do evento, a equipe atualmente é composta por Desirée Marantes, Isadora Nocchi Martins, Brunella Martina, Julia Barth e Lisi Zilz.

Em 2019 aconteceu a terceira edição do *Girls Rock Camp* Porto Alegre, com 60 campistas e 50 voluntárias, números maiores do que nas edições anteriores. Desde meu ponto de vista, como voluntária pelo terceiro ano consecutivo, um grande número de voluntárias esteve neste ano participando pela primeira vez do projeto. Isto significou uma renovação e ao mesmo tempo uma resposta concreta sobre a importância social e relevância do projeto, especialmente em um momento político brasileiro onde a pauta sobre os estudos de gênero se vê ao mesmo tempo sendo ameaçada e se fazendo a cada dia mais necessária.

O movimento *Girls Rock Camp* é muito amplo e complexo, minha primeira abordagem sobre o tema se deu

em artigo produzido em 2017, em conjunto com Gabriela Gelain, mas existem diversos trabalhos já produzidos sobre diferentes aspectos do movimento.

Neste momento, desejo focar meu olhar para as imagens produzidas pela equipe de registro sobre as oficinas e ensaios que aconteceram durante o *Girls Rock Camp Porto Alegre 2019* (GRCPoA/2019, daqui para diante) e sobre os relatos de algumas das voluntárias que desejaram compartilhar esta experiência por sua própria vontade ou a meu convite.

Desta forma, desejo refletir sobre a geração de modelos, comportamentos e práticas por meio de imagens iconográficas e verificar como a experiência de aprendizado em teias de mulheres pode contribuir para os movimentos de fortalecimento e empoderamento individuais e coletivos.

O GRCPoA/2019 aconteceu a partir de uma chamada pública para inscrição de voluntárias, onde cada uma foi chamada a mandar seu currículo, motivação e experiências anteriores com crianças. As voluntárias não são necessariamente professoras de música, podem ser musicistas ou pessoas que tenham algum tipo de prática musical, mas são fundamentalmente pessoas interessadas em contribuir com o projeto.

Após a seleção das voluntárias, acontece a chamada para inscrição das campistas: cada menina paga uma taxa para frequentar o *camp*, e são oferecidas bolsas para aquelas que assim o desejarem, financiadas por apoiadores e apoiadoras do *camp*.

As voluntárias passam por um treinamento de dois dias antes do início do *camp*, e são divididas em equipes que desenvolvem diferentes tarefas: equipe de apoio administrativo, oficinas, instrutoras de instrumento, produtoras de bandas, empresárias, *roadies*, equipe de registro em foto e vídeo.

Cada banda neste ano contou com seis meninas: uma vocalista, uma baixista, uma baterista, uma tecladista e duas guitarristas, e atuavam junto à cada um destes grupos de meninas uma produtora e uma empresária.

Durante o período da manhã, as campistas tinham instrução de instrumento onde três instrutoras trabalhavam com turmas de dez meninas, seguidas do que foi designado como “a hora da banda”, onde as bandas se reuniam com as produtoras e empresárias para tratar de assuntos como organização dos ensaios, nome, logo, camiseta e fanzine da banda, letra, música e arranjo. À tarde, as meninas tinham oficinas diversas, como composição musical, mulheres na música, fanzine, oficina de *stencil* para confecção das camisetas, defesa pessoal, imagem e identidade, mulheres na música, performance, entre outras.

Durante os cinco dias de GRCPoA/2019, as meninas deveriam compor uma música, escolher o logo da banda, confeccionar uma camiseta e um fanzine, e apresentar sua composição em um show que se realizou no sábado ao final desta semana.

As atividades se desenvolveram das 8h30 às 17h30 diariamente, e o show no sábado aconteceu às 17h no Bar Ocidente, em Porto Alegre.

Neste ano de 2019, eu desenvolvi as funções de instrutora de teclado e produtora de banda. Em 2017, havia atuado como instrutora de teclado e ministrado a oficina de composição musical, e em 2018 desenvolvi estas duas funções anteriores acrescida de produtora de banda.

O GRCPoA/2019 é uma atividade que envolve muitas pessoas da comunidade, desde o empréstimo de instrumentos por músicos e musicistas da cidade, apoio de restaurantes para o fornecimento de almoço para as voluntárias e apoio da Universidade Unisinos com a cedência de espaço.

Durante o treinamento, as voluntárias são orientadas sobre como proceder com as meninas, onde são pontuadas a importância das atitudes de incentivo, do aprender em conjunto. Existe ainda uma indicação muito específica de que as voluntárias não façam registros fotográficos das campistas, posto que existe uma equipe que irá se dedicar a esta atividade durante todo o período.

A equipe de registro está encarregada de realizar imagens em vídeo e fotografia de todos os momentos do *camp*, das atividades de instrução de instrumento, ensaios da banda, oficinas e shows.

Meu foco de análise estará nestas imagens geradas, e meu interesse se dá justamente por sua importância como geração de material iconográfico sobre o cotidiano de uma atividade musical imersiva, contemporânea e realizada por um coletivo de meninas e mulheres com o objetivo de empoderamento e fortalecimento de todas.

A atividade de registro tem como função direta a geração de material iconográfico para compartilhamento diário nas redes sociais do evento, prioritariamente Facebook e Instagram (*feed* e *stories*), e a indicação feita durante o treinamento é que as voluntárias compartilhem os registros a partir destas redes, se desejarem, mas que não produzam elas próprias as imagens.

Alguns destes registros imagéticos serão posteriormente selecionados para integrar o site do evento, configurando uma documentação mais permanente do evento. Como os critérios de seleção destas imagens serão definidos pela equipe de organização a posteriori, meu interesse neste momento é analisar os elementos e representações que aparecem nas imagens geradas para compartilhamento direto nas redes sociais.

A postagem nas redes sociais atende à necessidade de visibilização das atividades desenvolvidas e do espírito do

movimento como um todo para pais e mães de campistas, assim como para o público interessado.

Ao mesmo tempo, contribui para o próprio empoderamento das meninas participantes, por meio da atitude de ver a si mesmas trabalhando com as colegas e instrutoras, tocando seu instrumento ou participando das oficinas.

Os estudos iconográficos que realizei anteriormente e já citados apontam para uma recorrência de algumas fórmulas performativas dramáticas, onde existe uma ênfase no rosto da musicista ou compositora, e uma composição de personagem com elementos românticos, olhar ao longe, possibilitando a leitura de uma certa desconexão com a realidade concreta ou imediata.

A seguir, trago alguns exemplos de imagens fotografias produzidas pela equipe de registro do *Girls Rock Camp Porto Alegre 2019*, e postadas nas redes sociais do evento:

Figura 1 - Instrução de guitarra



Fonte: imagem realizada pela equipe *Girls Rock Camp PoA*, 2019

Figura 2 - Instrução de guitarra



Fonte: imagem realizada pela equipe *Girls Rock Camp PoA*, 2019

Figura 3 - Instrução de bateria



Fonte: imagem realizada pela equipe *Girls Rock Camp PoA*, 2019

Figura 4 - Instrução de bateria



Fonte: imagem realizada pela equipe *Girls Rock Camp PoA*, 2019

Figura 5 - Instrução de teclado



Fonte: imagem realizada pela equipe *Girls Rock Camp PoA*, 2019

As imagens postadas nas redes sociais do evento buscam mostrar as meninas em atividade, durante a instrução, nas oficinas ou ensaios, trabalhando com os instrumentos e sendo apoiadas por outras mulheres.

Essas imagens me levam a pensar na importância dos protagonismos, da existência de modelos diversificados e na potência de espelhamento que a iconografia possui.

A possibilidade de ver outras meninas ou outras mulheres fazendo as coisas que algumas desejam ou gostariam muito de fazer abre a possibilidade quase instantânea de encorajamento, uma espécie de mensagem fortalecedora do tipo: “se ela pode, eu também posso”.

No entanto, ao mesmo tempo em que existe um sentido de espelhamento, acontece um reforço das individualidades, porque as imagens produzidas ressaltam a diversidade, a existência de múltiplos modelos de mulheres, tantas quantas são as pessoas presentes ali.

Combina-se à esta ideia de valorização das individualidades a própria produção musical feita durante o *camp*: durante todo o processo, as meninas são incentivadas a trazer seus próprios universos para a composição, de colocar ali o que desejam, o que sentem, como veem o mundo e buscar uma expressão performática única que as faça felizes no palco.

Leveza, brincadeira, incentivo, a busca de apoio para cada uma das atividades desenvolvidas, o incentivo à criatividade são alguns dos elementos presentes durante toda a semana.

Durante o processo, minha intenção era buscar que cada uma das meninas da banda com que eu trabalhei pudesse se ver representada na sua produção sonora, e que todas as decisões musicais ou de performance pudessem ser negociadas com as colegas.

Ao mesmo tempo, buscar trabalhar isso com elas contamina diretamente meus próprios processos, e desen-

cadeou em mim a partir dali uma atividade composicional intensa, que foi acompanhada por uma escrita sobre seus motivos e desmembramentos.

Desta forma, o objetivo do *camp* como um todo foi produzir imagens, atividades e músicas na qual as meninas pudessem se reconhecer e se descobrir, sem buscar defini-las por cânones ou modelos sonoros e imagéticos pré-determinados.

RELATOS DE VOLUNTÁRIAS: EMPODERAMENTO EM LOOP

Além da produção de imagens de mulheres e meninas em atitudes de vinculação ao fazer musical, e mostrando a diversidade que esta prática envolve, observo que o processo de preparação e vivência do GRCPoA/2019 são profundamente transformadores e fortalecedores da subjetividade de cada pessoa envolvida.

Os processos de empoderamento acontecem de forma a contribuir para a ressignificação de práticas historicamente aprendidas, de compreender processos de autocritica e autolimitação, e ao mesmo tempo vislumbrar a grande diversidade de possibilidades que é possível vivenciar, tanto para campistas como para voluntárias. Trarei aqui, para reflexão, os relatos de algumas das mulheres que atuaram como voluntárias na edição 2019 do *Girls Rock Camp* Porto Alegre. Alguns destes relatos foram postados por elas em suas redes sociais logo após o término do evento e estão sendo reproduzidos neste artigo com sua autorização. Outros, foram produzidos algum tempo depois do evento, especialmente para este artigo, a partir da minha solicitação; e estão sendo reproduzidos também com autorização das autoras.

Depoimento da voluntária Daniele Rodrigues, postado no site do *Girls Rock Camp* Porto Alegre, em 09 de outubro de 2017:

A primeira vez em que eu ouvi falar em *Girls Rock Camp* foi através de uma matéria numa revista de música que eu era muito fã durante a faculdade. Na época, lembro que só existia em Portland, ou eu só registrei a informação de que era uma cidade na gringa. Anos depois vi uma outra matéria no site dessa mesma revista, já tinha chego em Sorocaba, mas fiquei triste porque era só pra meninas mais jovens e eu já não cumpria os requisitos (como idade) para participar e também porque São Paulo era uma cidade-sonho muito distante.

Corta cena para o ano passado em que eu conheci uma amiga muito querida, a Filipa que é a minha “amiga internacional”, ela nasceu em Portugal, mas mora em São Paulo já faz uns três anos e o melhor de tudo é que eu a conheci durante uma viagem ao Rio de Janeiro. Ela passou a ser minha sócia e ocupou lugar de *best friend* na minha vida. Durante sua participação no *Ladies Rock Camp* fez parte da equipe de registro e compartilhou muitas fotos do evento. Eu só conseguia pensar: “que troço que deve ser muito maravilhoso”. Meses após isso, fui convidada por outra mulher que virou uma das minhas *best friend forever*, a participar de uma reunião que seria meio secreta sobre a organização do Primeiro *Girls Rock Camp* Porto Alegre, a Maria Joana, ela não me deu muitos detalhes, só disse que ia ser no Santander Cultural e que eu estava atrasada, fiquei com muita vergonha e quase fui embora me achando derrotada por não conseguir localizar a tal da sala no lugar indicado. (Por que eu não desisti e fui embora? Não me lembro.) Mas quando adentrei naquela sala vi alguns rostos conhecidos e me senti muito acolhida. Ainda no mesmo ano de 2016, a Filipa me chamou pra falar de uma ideia que ela teve durante a experiência dela no Ladies e que quer que eu ajude a desenvolver. Assim, nas-

ceu o WE ARE NOT WITH THE BAND, um projeto que tem como objetivo destacar o protagonismo feminino na música e desde então a gente tem feito uma série de entrevistas com várias mulheres que já participaram do *Girls Rock Camp*, assim como do Ladies e que estão fazendo música de forma independente e fortalecendo a comunidade de mulheres ao redor do Brasil.

No início de 2017 eu finalmente pude participar de um *Girls Rock Camp* como voluntária, eu escolhi ser *roadie*, muito pela minha curiosidade de entender o funcionamento das coisas desde o início e porque era uma das funções essenciais que exigia disponibilidade total, porém, sem muito glamour na vida real.

Estar rodeada de mulheres que estão fazendo coisas (uma expressão irônica que eu acabei levando pra vida sempre que mulheres se juntam pra criar algo) foi uma das experiências mais intensas da minha vida que até hoje eu não tenho palavras pra descrever. Me abriu os olhos para várias questões sobre o coletivo e ao mesmo tempo sobre individualidade, a importância do diálogo quando se trabalha em grupo, a importância do diálogo quando se trabalha com crianças, ver algumas meninas tão jovens tendo a oportunidade de fazer uma atividade tão gratificante é quase que um espelho que reflete um portal para um futuro mais repleto de escolhas e autoconhecimento.

Basicamente a existência do Girls Rock foi o pulso pra todas as coisas que rodeiam minha vida hoje, como *roadie* voluntária em todos os festivais "Vênus in Fúria", a guitarra que eu voltei a tocar, o WE ARE NOT WITH THE BAND, todas as mulheres que eu conheci até então e que têm me inspirado na esperança de um futuro feminino sem a necessidade de destaque de gênero.

Obrigada a todas por tudo.

Daniele Rodrigues é comunicadora e coidealizadora dos projetos WE ARE NOT WITH THE BAND, Segunda Negra POA e Festival Porongos. Colaboradora do Projeto Concha e voluntária do *Girls Rock Camp* POA 2017/2018.

Luiza Padilha, 28 de janeiro de 2019, texto publicado em seu perfil no Facebook⁸⁷:

senta que lá vem o textão:

depois de shows & carnavais & sono atrasado & vida acontecendo, consegui sentar pra tentar colocar em palavras o que se passou nesses últimos dias. hoje mesmo comentei com um amigo que sinto necessidade de escrever sobre as coisas que me acontecem pra tentar tornar elas mais nítidas e tangíveis. na última semana, eu recebi doses intravenosas de força & companheirismo. é realmente muito difícil colocar em palavras o que foi a experiência *Girls Rock Camp* Porto Alegre pra mim, mas vamos lá: algumas semanas antes do *camp* começar, eu tive episódios de ansiedade muito pesados, com crises, falta de perspectiva e tudo que se tem direito, depois de muito tempo sem passar por isso. um dia antes de começar, eu tive uma dessas crises, que eu consegui contornar e perceber a grandeza do que estava por começar e de como aquilo me fortaleceria. fui pro primeiro dia de treinamento trabalhada na emoção e na vontade de estar lá.

no primeiro dia oficial do *camp*, tive alguns problemas pessoais - o pai de uma das minhas melhores amigas faleceu, e isso me desestabilizou muito. eu fui muito acolhida, ouvida e compreendida, e isso seguiu ao longo de toda semana. conheci mulheres incríveis e convivi com outras que eu admiro há muitos anos. era muito maluco pensar que muitas delas possivelmente já tinham passado - ou estavam passando - por momentos como os

⁸⁷ Disponível em: <http://grcportoalegre.com/>. Acesso em: 10 fev. 2019.

que eu estava quando cheguei no *camp*. que muitas têm cicatrizes semelhantes às minhas. falamos sobre nossas vivências, cuidamos umas das outras e também fomos exemplos. eu tive a oportunidade de ministrar duas oficinas para meninas de 7 a 17 anos - uma sobre mulheres na música, ao lado da Gabriela, outra sobre ritmo e ressonância, ao lado da Ana e da Liege. vocês nem conseguem imaginar o que eu senti quando soube que elas tinham amado minha oficina e falavam sobre ela durante os ensaios. me fez perceber que, realmente, eu tava sendo um exemplo, que eu tava ensinando algo e acrescentando coisas na vida daquelas meninas.

toda essa experiência me acrescentou muito, me deu forças e mais certeza ainda de que eu tô no caminho certo. ver um amigo vindo na minha direção no final do *showcase*, com os olhos marejados e me agradecendo, não teve preço. ver tantas mulheres unidas, trabalhando horas e horas como voluntárias e todas realmente presentes de corpo e alma só me deu mais esperança.

eu sou muito grata. que venha 2020.

(alguns mulherões ficaram de fora da foto, mas vocês não foram esquecidas :))

Luiza Padilha é produtora multimídia, idealizadora do projeto Música com M de Mulher, voluntária no *Girls Rock Camp* Porto Alegre e, atualmente, trabalha como assistente de marketing na escola de música "Guitarríssima."

Ananda Zambi, 28 de janeiro de 2019, texto publicado em seu perfil no Facebook⁸⁸:

Eu já ouvi que eu nunca ia conseguir cantar bem.

Eu já fui praticamente expulsa de uma banda.

Tudo isso quando eu tinha a idade dessas meninas.

⁸⁸ Disponível em: <http://grcportoalegre.com/>. Acesso em: 12 fev. 2019.

Não digo isso pra me vitimizar ou coisa parecida, eu digo isso pra ilustrar que nós, mulheres, sempre recebemos muito mais críticas do que incentivos.

Eu, que nunca acreditei muito no meu potencial pra música, me vi ensinando guitarra para meninas de 7 a 17 anos na semana passada.

Eu, que também nunca me via tomando conta de crianças e adolescentes, cuidei de uma banda com seis meninas durante seis dias.

Tudo isso não foi nada fácil, mas foi muito gratificante, e perceber que nós mulheres, campistas e voluntárias, PODEMOS fazer o que quisermos é muito emocionante, dá um gás pros nossos desejos e uma confiança que, agora, é impossível de nos ser retirada.

Valeu, *Girls Rock Camp*! "É só o começo da nossa nova vida" :)

Barbara Corsetti 29 de janeiro de 2019, texto publicado em seu perfil no Facebook⁸⁹:

POR MAIS PAIXÕES!

O amor é o grande construtor, mas antes dele vem uma mola que impulsiona a gente pra dentro dos sonhos, a senhora paixão. Viver paixões é o mesmo que transcender a realidade e tocar o etéreo, ir naquele lugar que parecia impossível chegar, ou q se mostrava coberto de nãos o tempo todo, e pah, tudo se abre. Paixão abre janelas, expulsa inibições e corre em disparado pra longe da consciência, a tal q aprisiona os desejos com suas mil regras e cheia de razão. É obvio que cada um lida com a paixão do seu modo, mas quando se encontram várias apaixonadas o processo é intenso e pulsante. Gurias apaixonantes do *Girls Rock Camp*, me derreto por vocês!!!!

Gabriela Belnhak, 26 de fevereiro de 2019⁹⁰:

⁸⁹ Disponível em: <http://grcportoalegre.com/>. Acesso em: 10 fev. 2019.

⁹⁰ Disponível em: <http://grcportoalegre.com/>. Acesso em: 10 fev. 2019.

Por mais que lutemos diariamente por espaços mais justos de trabalho e de convivência, em casa e na família, ainda é extremamente raro termos, em nossa formação, grupos compostos apenas por mulheres como protagonistas de ações extremamente positivas na formação de outras mulheres. Geralmente esse grupo é familiar, fruto da ausência ou abandono por parte da figura masculina, ou na escola, com a figura da mulher como uma reprodução de figuras masculinas de autoridade.

O *Girls Rock Camp* inverte a lógica e permite que nós, mulheres, como campistas ou voluntárias, sejamos protagonistas da construção desse espaço e façamos dele uma célula revolucionária. Um espaço nosso, para nós mesmas, pois antes mesmo que as meninas tenham que formar uma banda com suas companheiras e as voluntárias cuidar de suas funções, nós trabalhamos a mulher que existe em nós e, em meio a tantos exemplos e reconhecimento de mulheres fortes ao redor, nos enxergamos como uma delas: potentes, detentoras de conhecimentos diversos, abertas para ensinar e aprender.

Aprender com outras mulheres é reconhecer que nós nos bastamos e isso inverte a lógica que aprendemos ao longo da vida de que é preciso percorrer um longo caminho até a felicidade. Ao reconhecer nossa força, nos vemos plenas, imbatíveis, e essa é nossa maior revolução. "Juntas somos mais fortes, não vamos desistir".

Gabriela Belnhak Moraes, jornalista formada pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) com pós-graduação em Comunicação e Informação em Mídias Digitais. Assessora de comunicação de bandas e projetos culturais e baterista da Baby Budas com interesse em astrologia, bordado, plantas, gatos e conversas infinitas. Ex-editora do

programa Radar da TVE RS e atual assessora do Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU/RS).

Paulinha Lencina, 26 de fevereiro de 2019⁹¹:

Quando descobri o projeto *Girls Rock Camp* em 2017, já havia perdido a oportunidade de me inscrever como voluntária. Desde então, acompanhei nas redes sociais e em eventos o andamento. Ao ser selecionada em 2018 para o *camp* de 2019, nas funções de instrutora de baixo e oficina de Dança, não me contive de alegria. Logo eu que durante minhas aprendizagens de música me achava invisível, nunca pensei que meu trabalho seria reconhecido e admirado. Mas o que mais ganhei com tudo isso foi o prazer em ver as campistas tocando as primeiras notas, trocando ideias, aprendendo, crescendo juntas e me mostrando o quanto podiam me ensinar, porque sim, aprendi muito com aquelas meninas. Senti orgulho, gratidão e privilégio em poder trocar ideias e conhecimentos com mulheres maravilhosas que são as voluntárias. Me tornei uma fã das campistas, me tornei fã das voluntárias e aprendi a ser uma pessoa melhor. Vida longa ao *Girls Rock Camp* POA! (Paulinha Lencina é baixista da banda Teleporte, de Esteio, professora, 31 anos e começou a tocar com 14 anos. Trabalha há 12 anos com crianças. Gosta de fazer trabalhos voluntários, ainda mais envolvendo a mulher e ama música.)

Nina Nicolaiewsky, 04 de março de 2019⁹²:

no meu primeiro dia do *girls rock camp* me disseram que essa oportunidade era transformadora de vidas e que só dizia a respeito das campistas. foi no final da semana que eu entendi o que isso significava: pouco intervalo de tempo capaz de criar espaços potentes

⁹¹ Disponível em: <http://grcportoalegre.com/>. Acesso em: 10 fev. 2019.

⁹² Disponível em: <http://grcportoalegre.com/>. Acesso em: 15 abr. 2019.

e relações cúmplices. o show das bandas no final da semana foi gerador de sensações diversas, concluindo o *camp*: muito orgulho, expectativa e paixão. sou grande admiradora das mulheres que conheci e muito grata pela vivência memorável :))

Nina iniciou seus estudos musicais no Projeto Prelúdio e atualmente é bacharelanda de Música Popular na graduação da UFRGS com ênfase em canto. Atua como cantora no Grupo Vocal Upa e Enxame. Participou de diversos coletivos como as Batucas, Orquestra de Percussão Feminina, onde também atuou como professora do grupo vocal e percussionista.

Os relatos das voluntárias trazem de forma muito viva processos difíceis no campo da música: proibições, frustrações e considerações sobre menos-valia em suas capacidades pessoais.

Apresentam ainda, e de forma emocionada, o que sentiram durante a participação no GRCPoA/2019 e como este processo foi encorajador e fortalecedor para cada uma.

Fundamentalmente, a oportunidade de aprender, ensinar e vivenciar experiências com outras mulheres foram, a meu ver, a parte essencial disto.

Encerro esta sessão trazendo as palavras de *bell hooks*:

Se qualquer mulher sentir que precisa de qualquer coisa além de si para legitimar e validar sua existência, ela já estará abrindo mão de seu poder de se autodefinir, de seu protagonismo” (HOOKS, 2018 p., 140)

Mulheres que se identificam com mulheres, sejam elas heterossexuais, bissexuais ou lésbicas, raramente fazem da aprovação do homem uma prioridade na vida. É por isto que ameaçamos o patriarcado (hooks, 2018, p. 142).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA MUSICOLOGIA CONECTADA COM A ESCUTA E COM O ARTIVISMO

As imagens de mulheres e suas representações iconográficas têm sido tradicionalmente utilizadas para reforçar estereótipos limitadores, demarcando os lugares e representações permitidos e não permitidos.

As redes analisadas atuam, de diferentes formas, para ampliar possibilidades, trazer modelos diversificados, e principalmente para modificar a situação de silenciamento das mulheres na música por meio da possibilidade de troca e de compartilhamento de experiências entre grupos de artistas que buscam apoiar-se mutuamente.

As estratégias adotadas são diversas: encontros presenciais, geração de sites com repositórios de informação, lista de e-mails, realização de oficinas, coletâneas musicais, troca de informação sobre equipamentos, procedimentos, técnicas ou produtos sonoros.

Fundamentalmente, todas elas buscam fazer com que mulheres estejam em contato com iniciativas musicais e projetos desenvolvidos por outras mulheres.

O que observei nas iniciativas analisadas que envolvem imagens, tanto no *Tumblr Visibility* como nas fotografias do *Girls Rock Camp Porto Alegre 2019*, é a busca por diversidade nas imagens, e ao mesmo tempo a associação das mulheres ao instrumento, ao trabalho criativo à atitude do fazer.

Nas imagens do *Girls Rock Camp Porto Alegre*, se observa uma intenção de mostrar as meninas aprendendo, auxiliando umas às outras neste processo, e se divertindo enquanto desenvolvem estas atividades.

As imagens foram produzidas todos os dias pela equipe do GRCPoA/2019 e postadas de forma exclusiva nas redes sociais do evento, registrando os momentos

de instrução de instrumentos, oficinas, ensaios da banda, chegada e saída do evento, priorizando os processos de aprendizagem e o desenvolvimento das atividades.

Minha intenção foi observar a documentação gerada a partir das intenções, necessidades e desejos da equipe e das pessoas participantes do evento, por isto a escolha das imagens e depoimentos.

Tecer teias é abrir-se para o jogo, para a transformação, o diálogo, a interação, para o receber e entregar, respeitando o tempo de cada pessoa em cada um destes processos.

Transformar e ser transformada.

Em grupos feministas, a teia precisa ser construída com um foco essencialmente nos processos, e não apenas no resultado final; priorizando a escuta, o respeito às diferenças, o diálogo, a comunicação não violenta, atitudes inclusivas e não limitadoras.

Tendo em vista que as mulheres não foram educadas para ser confiantes em si mesmas, as atitudes de crítica com respeito à suas atitudes e resultados são uma realidade social e internamente construída, o que faz com que atitudes cerceadoras do grupo tenham um potencial muito grande para reforçar esta situação. Isso não significa de forma alguma que as posturas críticas não devam estar presentes, principalmente no que tange ao sexismo introjetado nas atitudes de cada uma de nós. Observar essas atitudes é parte essencial do processo, no entanto a forma de fazê-lo se torna crucial para que se torne algo produtivo.

A teia, segundo Ingold, não se apresenta como algo pré-determinado, mas que vai sendo tecida por todas as pessoas que dela participam. Dessa forma, ela vem de um conhecimento corporificado, posto que as participantes trazem justamente as vivências, as histórias, as perspectivas, as bagagens, o tempo de vida diferente de cada pessoa. Então, mesmo que se busque, nas redes, uma possibilidade de participação horizontal, cada pessoa vai ter um aporte

totalmente diferente. Configura-se então uma situação onde o principal elemento é o respeito e o acolhimento: cada pessoa terá então a possibilidade de expressão segundo sua bagagem, e, ao mesmo tempo suas possibilidades de ser tocada, tecida ou transformada pela teia serão também individuais, respeitando as suas trajetórias, tempo, marcadores e histórias de vida, em tudo o que isso significa.

Analisar os modelos existentes no campo da música, e observar as estratégias de generificação do campo se faz importante no sentido de observar quais são os modelos existentes, mas mais importante ainda é verificar a necessidade da produção de modelos diversos, para que as mulheres possam se ver como parte do campo musical e com isto considerar que a sua participação pode ser possível.

Os workshops e cursos intensivos, como o *Girls Rock Camp* ou o programa *Beats by Girls*, assim como as teias de compartilhamento de experiências, sejam elas presenciais, virtuais ou mistas, trazem a oportunidade de aprender com outras mulheres, e buscamos aqui evidenciar o potencial fortalecedor e empoderador destas experiências.

Percebo que a característica desta ação reflexiva, deste processo onde observei imagens, colhi relatos, e principalmente percebi meus próprios movimentos como criadora, pesquisadora e professora é o mover-se, caminhar em direção à transformação e à reflexão.

Torna-se evidente então sua vinculação com o corpo, com a pessoa que o habita - consciente, situada, contextualizada - que vive e percebe o mundo a partir deste corpo.

Corpo que flui, que anda, que dói, que trava e experimenta.

Assim se coloca também o gênero: como um dos primeiros marcadores políticos do lugar que este corpo habita no mundo, e dos elementos que vão demarcar sua construção de memórias e sentidos.

Durante o processo de escrita deste artigo, comecei um trabalho de composição, e no momento dou continuidade a isto ensaiando, tocando e gravando.

As vozes das meninas durante o *camp*, seus sons, olhares e atitudes ficaram reverberando em mim muito tempo depois.

“Muito glitter, brilho é essencial pra gente se destacar na multidão”, dizia a letra da banda da qual fui produtora neste *Girls Rock Camp 2019*, criada por meninas de 8, 9 e 10 anos.

Se no primeiro *camp* em Porto Alegre em 2017 a fala de uma das coordenadoras, Desirée Marantes, me marcou muito, quando disse: “peçam ajuda sempre que necessário, aqui o sofrimento não será recompensado”, em 2019 outra fala sua foi essencial para o meu processo - “o *camp* é sobre escuta. Escutem as meninas. Escutem a si mesmas.”.

Este artigo foi parte dos meus exercícios de escuta compartilhada, pensando em uma musicologia que integre subjetividades e ativismo.

Grata pelos compartilhamentos, pelas escutas, pelos aprendizados, pela leitura.

REFERÊNCIAS

COSTA, Maria Alice; COELHO, Naiara. A(r)tivismo feminista - intersecções entre arte, política e feminismo. *CONFLUÊNCIAS* | Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito. v. 20, n. 2, 2018. 25-49.

FEMALE PRESSURE. Disponível em: <http://www.femalepressure.net/>. Acesso em: 09 jul. 2018.

FEMINOISE LATINOAMÉRICA. Disponível em: <https://www.facebook.com/feminoiselatinoamerica/>. Acesso em: 14 fev. 2019.

GIRLS ROCK CAMP PORTO ALEGRE. Disponível em: <http://grcportoalegre.com/>. Acesso em: 10 fev. 2019.

GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, n. 37, p. 25-44, 2012.

NOGUEIRA, Isabel. Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 2, 2017, p. 1-20.

OLIVEROS, Pauline. *Deep listening: a composer's sound practice*. New York: iUniverse, Inc., 2005.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (org.). *MASCULINO, FEMININO, PLURAL*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RAPOSO, Paulo. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Antropologia e Arte*. Salvador, 4, 2015.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vórtex*, 2015. Disponível em: http://www.revista-vortex.com/rosa_nogueira_v3_n2.pdf. Acesso em: 25 mar. 2016.

WISWOS. Disponível em: <http://wiswos.com/>. Acesso em: 13 maio 2019.

2.3 O PAPEL DA MULHER NO CENÁRIO MUSICAL GOIANO: O ENFOQUE DE UMA TRAJETÓRIA DA CIDADE DE GOIÁS À CIDADE DE GOIÂNIA RUMO À CRIAÇÃO DE UMA ESCOLA DE MÚSICA REFERÊNCIA

*Magda de Miranda Clímaco*⁹³

A realização constante de projetos e pesquisas voltados para a música no cenário goiano, que levou a consultar a escassa historiografia musical local, chamou atenção para a atuação marcante e decisiva da mulher por meio da música na sociedade goiana, tanto na cidade de Goiás, antiga capital do estado que tem o mesmo nome, quanto nos primórdios da cidade de Goiânia, a atual capital. Essa circunstância chamou atenção ainda para a continuidade de uma tradição musical advinda da antiga capital, revelando que muitos musicistas que ali atuaram transferiram residência e continuaram a sua prática musical na nova capital, aliando essa prática àquelas que chegavam de outras regiões do país. Os períodos observados foram o final do século XIX e início do século XX para a cidade de Goiás, e as primeiras décadas da fundação da cidade de Goiânia, 1930 a 1970.

O estudo realizado a seguir, propiciou a percepção da evidência de representações sociais (CHARTIER, 2002; MOSCOVICI, 2003; HALL, 2014). Representações fundadas no simbólico, que revelaram processos identitários diversos relacionados à realidade da mulher goiana. Para se chegar a essas representações e processos identitários, que favoreceram a percepção da sua atuação na sociedade, e de elementos residuais que compuseram a trajetória que levou à criação e consolidação de uma Escola de Música referência na cidade de Goiânia, foi necessário investir numa “descrição densa” (GEERTZ, 1989), ou seja,

⁹³ Universidade Federal de Goiás (UFG)

na contextualização e descrição de alguns elementos dos cenários goianos dos períodos em questão, buscando sentidos e significados socialmente compartilhados, e a sua relação com o objeto de pesquisa. A análise dimensional do representacional de Moscovici (1978), implicada com o “campo do representacional”, a “atitude” e a “organização”⁹⁴, também foi observada nesse momento, favorecendo de forma complementar a percepção do contexto, das circunstâncias e motivações que apontaram para a ativa e inclusiva atuação musical da mulher na sociedade goiana do final do século XIX e início do século XX, que deixou um lastro importante para o cenário musical da nova capital, Goiânia.

A SOCIEDADE GOIANA: UM POUCO DE SUA HISTÓRIA

O primeiro recorte de tempo considerado, 2^a metade do século XIX e início do século XX, requer que se recue um pouco neste tempo, que seja abordado rapidamente o início dessa sociedade que emergiu durante o movimento do ciclo do ouro no Brasil colonial, interagindo com a grande circulação de pessoas advindas de várias localidades em busca

⁹⁴ Nessa abordagem, a análise do dimensional pressupõe a observação das três dimensões da representação: **o campo de representação**, no qual se destacam as figuras, imagens e os conceitos; **a atitude**, julgamento de valor ou posição (positiva, negativa, ou neutra) do sujeito sobre o objeto da representação; e **a informação**, ou organização do conhecimento que um grupo social tem do objeto (MOSCOVICI, 1978; 2003). Esse autor observa ainda que os enunciados podem ser identificados pelas figuras que expressam categorias ou qualidades (sociais) do objeto, constituindo “elementos nucleares” que esclarecem o seu conceito social. A percepção e o significado conduzem ao conceito que é concretizado nas imagens, fazendo que o icônico e o simbólico apresentem-se de forma indissociável nas representações. Assim, pelo processo de objetivação das representações sociais, conceitos e conteúdos evidenciam-se no cruzamento das afirmações dos sujeitos sobre o objeto da representação, o que aponta as possibilidades colocadas pela análise dimensional-temática, para a percepção do conteúdo e do sentido. Segundo Moscovici, “as três dimensões – atitude, informação, campo de representação ou imagem – da representação social [...] fornecem-nos uma panorâmica de seu conteúdo e do seu sentido. Pode-se formular legitimamente a utilidade dessa análise dimensional” (MOSCOVICI, 1978, p. 71). Rangel, fundamentada nesse autor, afirma que “observando-se, então, elementos do conteúdo das Representações, pode-se identificá-los pelos conceitos e imagens, que se formam no curso das comunicações e interações, constituindo categorias explicativas do real, compartilhadas pelos sujeitos nos seus grupos sociais. (MOSCOVICI, *apud* RANGEL, 1997, p. 25).

do precioso metal, com paulistas, nordestinos, portugueses, por exemplo. Nesse cenário surgiu o arraial de Sant'Anna nas primeiras décadas do século XVIII (1726-1740), segundo Palacin (1995, p. 34). Em 1739 esse arraial passou a Vila, Vila Boa de Goiás, e em 1818 a Cidade, a cidade de Goiás (PALACIN, 1995, p. 36). Foi a capital do estado de Goiás por mais de um século, portanto, quando aconteceu a instalação da nova capital, a cidade de Goiânia.

O contexto inicial dessa comunidade caracterizou uma sociedade onde havia predomínio de homens, poucas mulheres brancas e escravas e o convívio intenso com as mulheres indígenas da região (RODRIGUES, 1982). O final do séc. XVIII e o início do século XIX já marcaram a decadência do ouro. Ribeiro (2001) comenta que as mulheres goianas, a partir do olhar dos viajantes europeus⁹⁵ que passaram por ali nesse período, já prenhe da visão capitalista/progressista, se consistiram na própria materialização do desolamento em que vivia a população goiana. Mesmo a clausura, constatada em relação às moças das pouquíssimas famílias "consideradas lícitas", remete a isolamento e atraso, a "hábitos estranhos" que se opõem àqueles da mulher europeia detentora de hábitos finos e elegantes, conhecedora das boas maneiras. Uma circunstância que se diferenciava muito do modelo da educação e da família patriarcal brasileira (RIBEIRO, 2001; NUNES, 2001), portanto, que se baseava no que recebia da Europa. São estas as representações relacionadas à sociedade e à mulher goiana que chegaram deste período a partir dos viajantes, ligadas,

⁹⁵ Os principais viajantes que passaram pelo território goiano: Auguste François César Provençal de Saint Hilaire - naturalista francês - Chegou ao Brasil em 1816, percorrendo boa parte do Centro-Sul do Brasil até 1822. Embora interessado principalmente na flora brasileira, deixou importantes impressões de viagem sobre a sociedade em geral (CHAUL, 1997, p. 38); George Gardner - naturalista escocês - chegou ao Brasil em 1836 e percorreu aldeias, arraiais e vilas goianas retratando-os como uma região desértica e de penúria (CHAUL, 1997, p. 44); Johann Emmanuel Pohl - naturalista austríaco - chegou ao Brasil em 1817, na posição de membro da expedição científica oriunda da Corte de Viena e parte da comitiva nupcial de Dona Leopoldina. Percorreu quase todos os arraiais goianos (CHAUL, 1997, p. 40).

por um lado, a atraso, pobreza, grosseria, limitação, e, por outro lado, a reclusão e alienação absoluta. Além do mais, interagiram com o período considerado de decadência do ouro, com uma sociedade percebida como ociosa, envolta em marasmo e carências que levaram Goiás a girar em torno dos ícones atraso e decadência.

Chaul (1997), no entanto, através de outro olhar, observou que estas representações advindas dos viajantes no período em questão, impediram que se “vislumbrassem o ritmo da sociedade goiana do período pós-mineratório, que, apesar do aparente marasmo, já desenvolvia a agropecuária e imprimia o desenvolvimento de acordo com as suas necessidades e as suas dimensões de tempo e progresso” (CHAUL, 1997, p. 233). Para esse autor, “a sociedade local não era ociosa, indolente e muito menos decadente. Apenas orientava-se por outros níveis de preocupações e buscava satisfazer necessidades vitais à sua maneira” (CHAUL, 1997, p. 234), interagir de forma direta com o lugar que ocupava no conjunto da sociedade brasileira. E essas afirmações podem ser consideradas pertinentes, quando se constata que a crise do ouro, na verdade, favoreceu o desenvolvimento da pecuária que garantiria a sobrevivência desta sociedade a partir, sobretudo, de meados do século XIX, um período que interessa mais de perto a este trabalho. Já se caminhava lentamente para o momento em que o goiano iria ter na pecuária e na produção agrícola o seu principal meio de subsistência.

Chaul, lembrando a atuação no cenário nacional de membros de famílias goianas que se estabeleceram a partir do investimento nessas atividades e no comércio, já cultivando os modelos de família “lícitos” considerados, exatamente por dialogarem de forma intensa com os ideais desenvolvimentistas advindos da Europa, ideais esses que levariam essa sociedade ao culto da ordem e progresso, ao cultivo de determinados valores morais e de uma postura intelectual, observou:

Crescia a produção agropecuária, a população aumentava, embora timidamente, e os políticos goianos apareciam no cenário nacional, de forma nunca antes experimentada. Bulhões, por exemplo, chega a ocupar por duas vezes o Ministério da Fazenda, ao longo da Primeira república. A agropecuária entrecortada por vias férreas, se desenvolvia, participando no seu ritmo próprio, do processo de desenvolvimento econômico nacional, capaz de inserir a região no projeto da nação. Não havia ainda o contexto histórico propício, mas a década de 1930 não demoraria a concluir o que foi preparado nas décadas anteriores (CHAUL, 1997, p. 235).

Esse autor resume, assim, o desenvolvimento da sociedade pós-mineradora que caminhou para a primeira república. As oligarquias resultantes deste contexto cultivaram o desenvolvimento intelectual, a educação, enviando os seus filhos para estudar na Europa. O culto do francês, da literatura, da música, passou a existir de forma peculiar e adaptada a esse contexto, assim como um novo modelo de família, em que a imagem da mulher não estava mais ligada à reclusão, mas, sim, a uma participação ativa na vida cultural, no controle e direcionamento da família, tanto em termos da educação quanto econômico e político. “Era ela quem dava a palavra final nos negócios, era quem controlava as despesas domésticas e quem procurava aumentar as reservas econômicas com o seu trabalho de costuras, doces, etc.” (RODRIGUES, 1982, p. 36). Segundo essa autora, comentando a atuação importante da família dos Bulhões, uma das famílias que interagiram forte com este cenário sociocultural, aconteceu neste período um renascer, um despertar,

[...] um novo interesse não só pela situação econômica e política como por um conhecimento intelectual [...] consolidando mais tarde esse entusiasmo de desenvolvimento,

os Bulhões tiveram fundamental importância na imprensa, na literatura, na música, na educação e na política. (RODRIGUES, 1982, p. 30 e 33)

Mendonça (1981, p. 19) se alinha com a autora quando observa que

[...] o anseio de progredir, de desenvolver e crescer no plano cultural animava o povo goiano [...] vemos as famílias mais abastadas mandando seus filhos estudar na Europa [...], de onde regressavam trazendo maneiras elegantes e fidalgas.

Por seu lado, Rodrigues (1982) observa ainda que se tornou comum neste período as famílias influentes e bem situadas financeiramente, ou as famílias que tinham projeto de trabalhar e economizar muito para esse fim, mandar os filhos estudar fora do estado ou do país. Neste contexto era comum também o casamento de pessoas das chamadas “boas famílias” com pessoas de família mais simples, desde que frutos desta preocupação com uma boa formação e educação (RODRIGUES, 1982). É essa a elite goiana aqui enfocada.

A SITUAÇÃO DA MULHER NESTA SOCIEDADE

Relacionado à elite local e às suas concepções, houve um desenvolvimento intelectual que trouxe uma preocupação com a situação da mulher, deram a ela um lugar privilegiado na sociedade. Ribeiro (2001) comenta que à medida que a mulher goiana foi se tornando peça fundamental da engrenagem da sociedade republicana, os comportamentos descritos reforçavam a ideia de emancipação.

Participar de clubes culturais e literários (“Gabinete e Club Literário Goyano”) tornou-se tão importante e complementar, quanto a sua função de esposa e mãe. Fazer parte deste círculo cultural passou a ser sinônimo de ‘brilhar’ em sociedade” (RIBEIRO, 2001, p. 53).

Rodrigues (1982) afirma que por meio dessas atividades os pais pretendiam propiciar às filhas “condições de desembaraço e raciocínio ágil”, de “expressar seu pensamento através da leitura” (RODRIGUES, 1982, p. 34-35). Circunstâncias que, no seu todo, aliadas a outras práticas, como as que vêm mencionadas a seguir, deram à mulher goiana um lugar privilegiado na sociedade. Segundo a autora, “estimulavam este proceder”,

[...] as campanhas feitas através dos jornais bulhonistas sobre a reivindicação de direitos da mulher, combatendo o sistema de educação que a mantinha na ignorância e na dependência constante do sexo masculino, protestando energeticamente contra os invereados e ridículos preconceitos tão prejudiciais à mulher, quão nocivos à família. [...] Esta divulgação e incentivo proporcionaram um lugar de destaque à mulher vilaboense. (RODRIGUES, 1982, p. 35).

Observou ainda que

[...] a participação feminina em Goiás velha foi realmente digna de nota, numa época em que as demais mulheres da Província e mesmo as da Corte, mantinham seu lugar dentro de casa e na Igreja, nunca manifestando um conhecimento intelectual que pudesse competir com o homem. (RODRIGUES, 1982, p. 35).

Lembra que mesmo em um período um pouco anterior ao aqui enfocado, em 1824, Cunha Mattos⁹⁶ observou sobre a situação da mulher Vilaboense: “várias senhoras são instruídas na história e tem paixão decisiva pelos livros; algumas delas de tal modo circunspectas que apenas deixam conhecer que entendem da matéria de que se fala” (CUNHA MATTOS *apud* RODRIGUES, 1982, p. 36).

⁹⁶ Raymundo José da Cunha Mattos - Marechal português que viveu no Brasil no início do século XIX - autor de uma obra que aborda Goiás: MATTOS, Cunha. *Corografia histórica da Província de Goiás. Revista do Instituto Histórico do Brasil*, Tomo 37, 1ª parte, p. 278-81.

Ribeiro, por sua vez, observa que foram formadas no período em questão as primeiras ligas femininas, objetivava-se “divulgar as formas e os comportamentos exemplares da mulher moderna” (RIBEIRO, 2001, p. 53). Essas ligas foram incentivadas por jornais que eram abertos à atuação da mulher, como o jornal informativo “Bem te vi” (1915), dirigido por Aurora Tocantins, o jornal “A Rosa” (1907) e, mais tarde, “O Lar”, fundado por Oscarlina Alves Pinto, com a colaboração de Altair Camargo e Genesi de Castro, jornais que expressavam a luta em favor do progresso feminino. O jornal “A Rosa” informa:

A Rosa é orgam litterario e tem o fim único e exclusivo de desenvolver as lettras em nosso meio. Sahe três vezes por mez e é propriedade do seu gerente [Heitor Fleury]. Redactoras: Senhoritas Rosa Godinho, Alice Sant’Anna, Anna Peixoto [Cora Coralina] e Leogedária de Jesus. Redactor - Secretário Josias Sant’Anna (JORNAL A ROSA, 1890 apud RIBEIRO, 2001, p. 53).

As fontes consultadas deixam claro que na segunda metade do séc. XIX e início do séc. XX, a mulher goiana atuou de forma constante e decisiva na sociedade goiana. Exerceu o magistério, ocupou a primeira presidência da Academia Goiana de Letras (1904), como foi o caso de Eurydice Natal e Silva (1883-1970), publicou em jornais, representou peças teatrais, criou poesias, fez parte de Clubes literários, e, o que mais interessa aqui, dedicou-se intensamente à música em várias situações: integrando o coro em festas religiosas, criando e dirigindo orquestras que tocavam em cinemas, compondo modinhas, participando e organizando ativamente saraus nas próprias residências, recitais em Palácio e no Teatro São Joaquim, integrando “piquenique serestas” que aconteciam às margens do Rio Vermelho, e, mais adiante, participando das serenatas que, durante muito tempo, foram integradas somente por homens.

A ATIVIDADE MUSICAL FEMININA

Se há notícias de que o cultivo da música em território goiano teria começado já no final do século XVIII, em 1881 pôde ser constatado, por meio de comentários em periódicos, um movimento musical significativo na cidade, sobretudo nas casas. Rodrigues, ressaltando o papel feminino nas atividades musicais, menciona comentários do jornal “Tribuna Livre” deste ano, que circularam nesta época: “é rara a família que não tem um mestre de música para suas filhas e, de fato, é também rara a rua da cidade em que não se ouvem sons de vozes femininas e alguns instrumentos de teclas ou violão” (RODRIGUES, 1982, p. 61-62). Mendonça também observa: “as famílias ali proporcionam aos filhos a oportunidade de se dedicarem ao instrumento de sua preferência, formando, até há bem poucos anos, pequenos conjuntos instrumentais integrados por pais e filhos.” (MENDONÇA, 1981, p. 15).

Dias (2008) comenta a atuação excepcional de mulheres na música religiosa, referindo-se ao coro regido em Vila Boa de Goiás pelo músico goiano José do Patrocínio Marques Tocantins (1844-1889) nas últimas décadas do século XIX. Segundo esse autor, Tocantins “realizava a música de muitas cerimônias religiosas com o coro de suas alunas! O curioso é que, seguindo a tradição católica de antanho, as mulheres não participavam dos coros e conjuntos instrumentais das celebrações” (DIAS, 2008, p. 23). Lembra que o jornal vilaboense *Tribuna Livre* elogiou em várias ocasiões (1879, 1880, 1882, 1886 e 1899) a qualidade da música feita por aquelas jovens, o que oportuniza citar também Rodrigues, quando afirma que esse jornal elogiou e destacou as vozes de Ângela de Bulhões, membro da tradicional família já citada, e das irmãs Ana, Leonor e Maria Nazareth Xavier de Barros, acrescentando que essas vozes, que cantavam Motetos dos Passos e o Septenário

das Dores em celebrações da Semana Santa, fariam “inveja às profissionais da corte” (RODRIGUES, 1982, p. 48-49).

A atuação das mulheres nas igrejas, no entanto, não se limitava ao canto, sendo registrada também a sua participação por volta de 1925 e 1930 preparando e regendo o coro, exercendo a função de organista e executando o instrumento violino, como foi o caso, respectivamente, de Maria Firica Brandão e Maria Conceição Moraes (MENDONÇA, 1981, p. 89). Interessante dizer que algumas destas mesmas mulheres que se dedicavam à música sacra, promoviam também saraus em suas casas, onde, junto a muito cultivo de transcrições de ária de ópera para piano e voz, cantavam modinhas, muitas vezes compostas por elas mesmas. Como exemplo dessa atuação e prática, A Fig. 1 traz a transcrição da modinha “Em tudo leio o teu nome”, letra e música composta por Ana Xavier de Barros Tocantins, que, além de cantar no coro da igreja, atuava e organizava saraus em sua residência.

Figura 1 - “Em tudo leio teu nome.” Modinha composta por Ana Xavier de Barros Tocantins

Em tudo leio o teu nome L. d. Ana Tocantins

Em tu do le. ioo teu no me no céu na ter. ra e na flór teu na mes. cri. to por
 an - ja no re. li. cá. vio dea. mor. Tau no. mes. mun. dos mur. mu. ram.
 Nas es. tre. las que per. du. ram. Ben. quan. de. os. mun. dos per. du. ram. Can. tar um hi. no. de. A.
 mor. Can. tar um hi. no. de. A. mor.

Fonte: Rodrigues (1982, p. 158)

Isto pode ser conferido ainda com Guillard e Clímaco (2016), na pesquisa sobre os saraus e serestas na antiga capital do estado, a cidade de Goiás, que propiciou cons-

tatar a grande importância da presença feminina nesses eventos, que foram marcantes e significativos na cidade e na vida musical goiana. Apesar dos saraus que aconteciam nas residências serem os mais comuns, foi possível identificar, por meio do levantamento bibliográfico, recitais que aconteciam no Palácio do Governo e no Teatro São Joaquim. Segundo Rodrigues, durante os saraus que aconteciam em casa, também chamados *Tocatas*,

[...] se escancaravam portas e janelas para que os ouvintes excedentes e transeuntes, apelidados de sereno, pudessem apreciá-los da rua. Estando as salas repletas, os assistentes iam trazendo de casa suas cadeiras para apreciá-los da rua mesmo (RODRIGUES, 1982, p. 97-98).

Os saraus e recitais que aconteciam nas casas, no palácio e no teatro, puderam ser analisados também por meio de programas preservados (Fig. 2 e Fig. 3), que evidenciam a música que era executada, o nome das pessoas que os integravam, e os instrumentos mais utilizados.

A análise de dois programas de apresentações musicais realizados em 1909 na cidade de Goiás, cedidos a Mendonça (1981) pela pianista Hebe do Couto Alvarenga, revelou o grande cultivo de transcrições de árias de óperas, o domínio de instrumentos como o violino, o bandolim, a flauta transversa e o piano, assim como revelou a presença constante e marcante da mulher, não somente na organização, mas também na atuação musical. O primeiro desses programas (Fig. 2) está relacionado a um recital que Celuta Gouvêa, filha do governador Urbano Gouvêa, ofereceu às suas amigas no Palácio Conde dos Arcos. Já o segundo (Fig. 3), relaciona-se a um sarau realizado na casa do Sr. Manuel do Couto pelas amigas de Celuta, em agradecimento pela homenagem recebida (MENDONÇA, 1981, p. 77).

Figura 2 - Programa de Recital no Palácio Conde dos Arcos

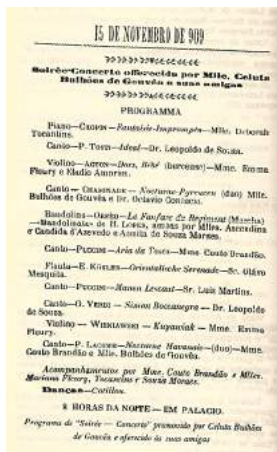
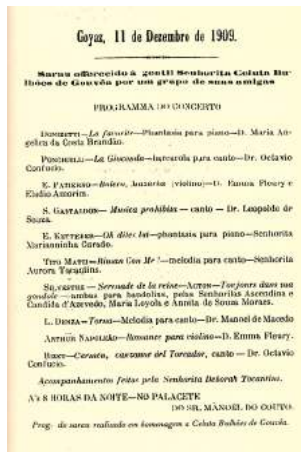


Figura 3 - Programa de Sarau realizado na casa do Sr. Manuel do Couto



Fonte: Mendonça (1981, p. 78)

Fonte: Mendonça (1981, p. 79)

Os saraus goianos, muitos deles lítero-musicais, eram muito bem vistos pela sociedade goiana, e, pela descrição feita anteriormente, pode ser constatado que divulgavam à cidade a condição cultural, social e política daqueles que os sediavam. A família dos Bulhões, um exemplo marcante dessa realidade, teve uma atuação pontual em relação a esses eventos, podendo ser destacada aqui Josephina de Bulhões (1858-1896), “pianista e grande incentivadora da cultura musical, promotora de recitais e saraus musicais em palácio, Teatro S. Joaquim e no solar dos Bulhões” (RODRIGUES, 1982, p. 63).

A família Fleury se destacou também como promotora da vida musical goiana por meio dos saraus. Segundo Borges (1998, p. 45), os membros dessa família teriam trazido em 1853 para Goiás o primeiro piano, instrumento que se evidenciaria historicamente como um dos instrumentos de maior investimento do povo goiano, marcando presença constante nos saraus. Foi adquirido por João de Fleury

Camargo para as moças da família, que se sobressaíram como pianistas na sociedade local.

Outra família promotora de saraus em Goiás foi a família Tocantins, que tinha como principal representante Anna Francisca Xavier de Barros Tocantins (1857-1949), poetisa e compositora de modinhas, já mencionada. Rodrigues relata ter se consistido em

[...] uma das maiores inteligências femininas vilaboenses. Seus dotes artísticos abrangeram não só a música, mas também a literatura [...] Sua casa foi um centro cultural onde, além das reuniões literárias, reunia os intelectuais para assistirem recitais de suas alunas” (RODRIGUES, 1982, p. 63-64).

Anna Tocantins organizava saraus do *Gabinete Literário* e do *Clube literário* em sua residência (RODRIGUES, p. 66). Separava a parte literária da parte musical, sendo a primeira apenas para a apreciação de novos e antigos textos e, a segunda, um momento em que os conjuntos instrumentais, os instrumentistas e os cantores atuavam.

Se a presença da mulher foi fundamental na organização dos saraus, ela não acontecia no início na prática das serenatas, outro importante evento cultivado pelos goianos. As serenatas, também chamadas de serestas em Goiás, eram praticadas por grupos de músicos que saiam pela cidade com seus instrumentos, entoando ‘modinhas’ sob o luar, debaixo das janelas de moças, de amigos, ou mesmo em determinados pontos costumeiros da cidade. Sobre a participação e não participação das mulheres nas serenatas, Rodrigues comenta:

[...] a mulher não participava das serenatas, mas era constante sua presença nos costumeiros passeios de após o jantar até pontos pitorescos como o alto da Santa Bárbara, a fonte Carioca, as praias de Areião e Bacalhau. /Levavam consigo seus instrumentos musi-

cais e cantando modinhas contemplavam o entardecer. [...] Hoje a presença feminina em serenatas é marcante, em decorrência talvez do costume dos passeios ou influenciadas [...] pela evolução natural dos tempos, sendo o modernismo bem ao gosto vilaboense. (RODRIGUES, 1982, p. 99-100)

Mais tarde as mulheres faziam parte das próprias serenatas. Mendonça (1981, p. 358), abordando o mesmo tema, relaciona nomes de várias mulheres que participaram das serenatas goianas no início do séc. XX. No entanto, Rodrigues mostrou que já participavam de forma decisiva desde o início das "serenatas piquenique", reuniões musicais que aconteciam na Cachoeira Grande, em que as famílias goianas se encontravam, levando consigo tanto alimentos para fazerem piquenique quanto instrumentos musicais, oportunidade em que cantavam, sobretudo, a modinha.

Por outro lado, estas figuras femininas que organizavam e atuavam nesses eventos, estavam presentes também em outras frentes, criando, organizando e dirigindo conjuntos instrumentais que sonorizavam cinemas na cidade de Goiás. Maria Angélica da Costa Brandão, a Nhanhá do Couto, criou "O Club Caravana Smart", divulgado pelo cartaz que aparece na Fig. 4, por meio do qual organizou um conjunto instrumental de 1914 a 1918 que atuava no "Cinema Luso Brasileiro". O salão deste Club era cedido também para a realização de programas de concerto, um dos quais pode ser conferido na Figura 5.

Figura 4 - Cartaz divulgando
soirée no salão do Cinema Luso
Brasileiro



Fonte: Mendonça (1981, p. 66)

Figura 5 - Programa do Con-
certo no salão do Cinema Luso
Brasileiro



Fonte: Mendonça (1981, p. 67)

Em 1919 inaugurou-se o “Cinema Iris”, que também era sonorizado por orquestra, agora sob a direção de outra mulher, a pianista Deborah Tocantins. Fechado o Cinema Iris em 1923, no mesmo local foi inaugurado o “Cinema Ideal”, cuja direção da orquestra estava a cargo da pianista Edmea Camargo. A “Orquestra Ideal”, acrescida de novos integrantes, continuou atuando em programações lítero-musicais do Goiás Clube e em programas oficiais da cidade até o ano de 1927 (MENDONÇA, 1981, p. 71).

Muitas mulheres que tiveram destaque neste texto mudaram o seu domicílio da cidade de Goiás para a cidade de Goiânia (PINA FILHO, 2002). Mulheres envolvidas com o ensino da música, sobretudo do piano e do canto, com conjuntos musicais e com a organização de saraus. Um exemplo foi Edmea Camargo, que trabalhou muitos anos com o canto orfeônico na Escola Técnica Federal de Goiás, hoje *Instituto Federal de Goiás* (IFG), além de ministrar aulas e atuar como pianista. Outro exemplo foi Maria Angélica da Costa Brandão, a Nanhá do Couto, que teve uma atuação decisiva rumo à criação e desenvolvimento de uma escola oficial de música na nova capital goiana, uma escola que se tornaria uma referência, exatamente por seu empreendedo-

rismo diferenciado na área da música, que levou à interação e promoção de eventos com figuras de destaque no cenário nacional, e por se tornar um centro formador de músicos atuantes em várias frentes na cidade até os dias atuais.

Natural da cidade de Ouro Preto, filha de regente de orquestra e profundo conhecedor de música, Nanhá do Couto era uma exímia pianista que se casou com um goiano de tradicional família que fora estudar na sua cidade: o Sr. Manuel do Couto. Segundo Pina Filho, “transferiu-se para Goiânia no ano de 1940, e aqui contribuiu definitivamente para a instalação de uma escola de música, tendo ministrado aulas de teoria, canto e piano até 1942” (PINA FILHO, 2002, p. 23). Referindo-se a musicistas que atuaram na cidade de Goiás, esse autor observou:

Maria Angélica da Costa Brandão (1880-1945), conhecida como Nanhá do Couto, que dotou Goiânia de uma verdadeira escola pianística, elas e suas filhas, todas exercendo a atividade de professoras dessa arte. Exemplo do feminismo atuante no início do século XX, na velha capital, condecorada pela Rainha da Bélgica, foi importante a sua atuação em favor do ensino na cidade de Goiás. Nanhá do Couto transferiu-se para Goiânia no ano de 1940 (PINA FILHO, 2002, p. 23).

A partir de 1942 Nanhá do Couto investiu muito na formação musical de sua neta Belkiss Spénzière, preparada pela avó para reunir as condições necessárias para a fundação e desenvolvimento da escola oficial de música que pretendia. Estimulou, direcionou e acompanhou a neta nos seus estudos na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil no Rio de Janeiro, hoje Escola de Música da UFRJ (BORGES, 1998). Via nela grandes possibilidades como pianista e, detentora de um diploma da instituição em que estudava, teria as condições necessárias para investir no seu grande objetivo: a sólida e oficial escola de música na nova capital fundada na década de 1930 - Goiânia -, um símbolo de modernização

do Estado, de progresso e desenvolvimento (CHAUL, 1997). Uma escola que fosse referência nessa nova capital. Esses destaques já encaminham para o segundo recorte de tempo privilegiado neste trabalho (décadas de 1930 a 1970), que revela os resíduos da atividade musical da cidade de Goiás em Goiânia nas suas primeiras décadas e a sua relação com a criação do Conservatório Goiano de Música.

A MULHER MUSICISTA NA NOVA CAPITAL E A ESCOLA DE MÚSICA REFERÊNCIA

Segundo Chaul, em nome do progresso, propôs-se uma nova capital para o estado, “arquitetada e projetada nos moldes da modernidade da época”. Afirma que “por intermédio de Goiânia, a região se integrou à nação. O desenvolvimento econômico dos anos 1930 deu suporte ao projeto de Marcha para o Oeste, idealizado pelos adeptos de Getúlio Vargas” (CHAUL, 1997, p. 236). Borges já lembra que

[...] quando foi aventada a ideia da mudança da Capital de Goiás, o plano encontrou em Nhanhá do Couto plena adesão. Seu espírito progressista e entusiástico visualizava todo desenvolvimento que uma cidade moderna, construída de forma planejada [...] viria trazer” (BORGES, 1998, p. 65).

Essa autora chama atenção para o fato: “por ser ardorosa mudancista, muitas lutas tiveram que enfrentar com diversos membros da família de seu marido, apegados às tradições de Goiás e contrários à mudança da capital” (BORGES, 1998, p. 65). É a mesma autora que lembra um enfoque já mencionado neste texto:

Possuindo uma característica marcante em outras mulheres originárias de Vila Boa, exercia Nhanhá do Couto enorme influência sobre sua família. Esta característica foi parte integrante da feição social de Vila Boa, que

possuía um pleno e verdadeiro matriarcado na comunidade (BORGES, 1998, p. 64-65).

Depois de acompanhar em 1942 Belkiss Spenzière para realizar os seus estudos no Rio de Janeiro, morreu pouco antes da formatura da neta em 1945. Mas já estava plantada a semente que levaria às iniciativas de criar a tão almejada escola. Entrou em cena então outra atuação feminina goiana importante no recorte de tempo em questão: Belkiss Spenzière⁹⁷.

A grande chance de se criar uma escola de música institucionalizada e oficial aconteceu depois da volta da neta de Nhanhá do Couto a Goiânia, já formada, por meio de um convite em 1954 da Escola Goiana de Belas Artes. Foi convidada para se responsabilizar pelo Instituto de Música desta escola junto com Jean Douliez, o violinista Belga recém-chegado à cidade, convidado pela Escola Goiana de Belas Artes para esse fim. O convite foi aceito e integraram também esse Instituto, como docentes, as alunas diplomadas que Belkiss preparou para esse momento: Dalva Maria Pires M. Bragança, Maria Lucy Veiga Teixeira e Maria Luiza da Póvoa Cruz (BORGES, 1998; PINA FILHO, 2002).

Em 1956, no entanto, com o crescimento do Instituto e já como resultado do trabalho realizado, o Instituto de Música se desligou da Escola Goiana de Belas Artes, tornando-se a Fundação Conservatório Goiano de Música. Logo depois, em 1960, o então Conservatório incorporou-se à Universidade Federal de Goiás (UFG), segundo Borges, depois de uma luta audaciosa e persistente de um corpo docente forjado, sobretudo, por mulheres, que foi a Brasília em Comissão solicitar essa incorporação ao então presidente da república Juscelino Kubitschek. A partir de então a escola oficial passou a se denominar, de acordo com a Lei n. 3.834-C

⁹⁷ Belkiss Spenzière Carneiro de Mendonça, neta de Maria Angélica do Couto Brandão, nasceu no dia 15 de fevereiro de 1928 na Cidade de Goiás, filha do casal Belmiro Spenzière e Diana Luíza do Couto Spenzière. Entrou para o ensino formal no Grupo Modelo, ainda na antiga Vila Boa; mudou-se para Goiânia; iniciou seus estudos de música em 1935.

de 14 de dezembro do mesmo ano, Conservatório Goiano de Música da Universidade Federal de Goiás (BORGES, 1998, p. 123). Dentre as mulheres que se mantiveram junto à ação de Belkiss Spenzière nesses primeiros momentos, continuavam as já citadas Dalva Maria Pires M. Bragança, Maria Lucy Veiga Teixeira e Maria Luiza da Póvoa Cruz, que ajudaram a efetivar um trabalho musical no Conservatório Goiano de Música da UFG baseado, sobretudo, no ensino do piano, do violino e do canto, além de incentivar uma importante prática coral, que esteve a cargo de Maria Lucy Veiga Teixeira, a "Dona Fífia" (PINA FILHO, 2002). Nascida na cidade de Goiás, Maria Lucy Veiga Teixeira descende de musicistas goianos que integraram saraus e serenatas na antiga capital. Seu pai, Júlio Alencastro Veiga, integrou grupos de seresteiros executando o instrumento violino.

Mais uma vez, portanto, pode ser notada a ação de mulheres no estabelecimento dessa Escola de Música e uma situação de vínculo com o cenário musical da antiga capital, o que leva também à menção de que Maria Luiza da Póvoa Cruz, a Dona Tânia, cofundadora e uma das diretoras que atuaram na trajetória do Conservatório Goiano de Música, também nasceu na cidade de Goiás, interagiu com o cenário musical já descrito.

Em 1972, no entanto, com a reforma universitária de 1968, consubstanciada pelo novo Estatuto da UFG, mas viabilizada realmente no ano de 1972, ficou estabelecida a fusão do Conservatório de Música com a Faculdade de Artes Visuais. Existiria a partir de então o Instituto de Artes da UFG, deixando de existir a denominação Conservatório de Música. A Diretora do novo Instituto empossada foi a Profa. Belkiss Spenzière, um cargo que exerceu de 10 de agosto de 1973 a 25 de abril de 1978.

A mudança do nome representou para a escola de música um golpe nas suas raízes e em sua tradição. E assim, no dia 22 de junho de 1972, obedecendo ao disposto no Esta-

tuto da UFG, entrava em funcionamento o Instituto de Artes da UFG (BORGES, 1998, p. 133-134). [Grifo meu]

Na trajetória Conservatório de Música / Instituto de Artes, Belkiss Spenzière foi diretora por vários mandatos, entre os anos de 1955 a 1978. Interessante mencionar que Borges (1998, p. 135-136) apresentou a relação dos trinta e quatro professores que integraram o corpo docente do Instituto de Artes no ano de 1972. Nessa relação, trinta e um docentes são mulheres e apenas três são homens: Estércio Marquez Cunha, Iramar Eustáchio Rodrigues e Mozart Camargo Guarineri. Nesse período, em que havia um corpo docente praticamente formado por mulheres, o espírito empreendedor, capacidade administrativa, relacionamento e contatos realizados por Belkiss Spenzière e seu grupo de professores, possibilitaram aos goianos recitais e cursos ministrados por nomes nacionais e internacionais, a oportunidade de ter aulas ministradas por figuras importantes no cenário nacional, como o maestro e compositor paulista Camargo Guarnieri, que, de acordo com a portaria 529, datada 30 de junho de 1967, assinada pelo então reitor da UFG Jerônimo Geraldo de Queiroz, foi autorizado “a ministrar aulas de Piano, análise formal das Invenções de Bach, Contraponto e Análise Musical no Conservatório de Música da UFG”.

Belkiss Spenzière e seus professores viabilizaram também a realização de um Concurso Nacional de Piano e a efetivação das primeiras versões do Festival de Música que é mantido até hoje, agora “Festival Internacional de Música Belkiss Spenzière Carneiro de Mendonça”. Este Festival se apresenta no ano de 2019 na sua quadragésima terceira versão, configurando-se, portanto, como um dos mais antigos no país ainda vigentes. Neste período que abrangeu gestões de Belkiss Spenzière, pode ainda ser registrada a criação e atuação de uma orquestra feminina a partir do ano de 1959. Exemplificada por meio de seu

naípe de cordas pela Fig. 6 essa orquestra era formada por quarenta e três alunas e professoras da instituição. Foi considerada por Borges (1998, p. 118) uma das primeiras orquestras femininas do Brasil. No dizer de dessa autora,

[...] a orquestra Sinfônica Feminina, sob a direção do Maestro Jean Douliez, que sempre esteve à sua frente, fez primeira apresentação em 07 de dezembro de 1959. [...] apresentava um belo visual: quase cinquenta moças, com longos vestidos brancos. Vários foram os recitais que aconteceram nos salões do Jôquei Clube, no auditório da Escola Técnica Federal, no Palácio do Governo e no Conservatório Goiano de Música, todos alcançando sucesso. (BORGES, 1998, p. 118)

Figura 6 - Naípe de cordas integrante da "Orquestra Feminina" criada em 1959 pela Fundação Conservatório de Música



Fonte: Pina Filho (2002, p. 183) - arquivo da Escola de Música e Artes cênicas da UFG

Mais adiante, em 1996, um período já fora do recorte de tempo que correspondeu ao segundo momento da sociedade goiana considerado neste trabalho, uma significativa reforma administrativa na UFG ampliou as estruturas

de ensino e pesquisa, desdobrando o Instituto de Artes em duas unidades distintas: Escola de Música e Faculdade de Artes Visuais. Segundo Borges, depois de mais de vinte anos convivendo com a área de artes visuais dentro de uma mesma unidade acadêmica, “em consequência da última reforma de estatutos da UFG, registra-se um retorno à forma original de organização: renasce a Escola de Música da UFG como uma unidade acadêmica” (BORGES, 1998, p. 138). Logo depois, a partir de 2000, contando com o empreendedorismo significativo de outra mulher, a pianista Glacy Antunes de Oliveira, a Escola de Música criou e passou a abrigar um curso de teatro. Foram incrementadas habilitações destinadas a formar também o Intérprete Teatral e o Professor de Artes Cênicas, passando então a instituição a denominar-se Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

Foram várias as figuras femininas, portanto, que ajudaram a desenhar de forma decisiva e ativa a trajetória musical goiana, desde a antiga capital, a Cidade de Goiás, até as primeiras décadas da nova capital, deixando lastros importantes para a criação de uma instituição oficial de ensino da música em Goiânia: a *Escola de Música e Artes Cênicas* da UFG.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os primeiros registros dessa trajetória da mulher goiana musicista, conforme configurada nas duas capitais mencionadas, evidenciaram representações. Se na fase inicial dessa sociedade, puderam ser percebidas representações da mulher ligadas a atraso, pobreza, grosseria, limitação, e alienação absoluta, transformações ocorreram, e, já a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX, outras representações conduziram à percepção de investimento numa “sociedade moderna”. “Sociedade moderna” onde a cultura, a vida intelectual e artística, sobretudo a literária e a musical, tiveram grande importância e um espaço peculiar, evidenciando efeitos da atuação da

mulher neste espaço e a sua relação com as perspectivas que surgiam. Uma atuação peculiar, marcante, decisiva, que foi transferida de forma residual para a nova capital goiana com a mudança de algumas dessas mulheres. Mantiveram o cultivo da prática e do ensino da música, sobretudo do canto e de instrumentos como o piano e o violino, constantes nos saraus realizados na cidade de Goiás, conforme pôde ser analisado nos programas preservados dos antigos saraus e na abordagem dos primeiros instrumentos e práticas adotados pelo Conservatório Goiano de Música nas primeiras décadas da cidade de Goiânia.

O interessante é que a historiografia musical local que chamou atenção para a atuação dessas mulheres (MENDONÇA; RODRIGUES; BORGES, por exemplo) e serviu de base para a esse trabalho, de um modo geral, foi escrita praticamente por mulheres, e mulheres descendentes de algumas figuras femininas aqui abordadas, implicadas com a elite e/ou com os mecanismos sociais locais descritos. No entanto, o cruzamento de dados com a historiografia geral, Chaul (1997) e Palacin (1995), com textos de autores que têm discorrido sobre gênero e formação da família goiana, como Ribeiro (2001) e Nunes (2001), por exemplo, que se juntou ao exercício de comparação feito a partir de elementos comuns narrados por mais de um autor dessa historiografia musical, aos dados colhidos a partir da “descrição densa” (GEERTZ, 1989), da análise dimensional do representacional (MOSCOVICI, 1978) e à observação e análise de resultados atuais percebidos pela pesquisadora, possibilitou chegar a essas considerações finais.

Possibilitou constatar ainda a atuação decisiva dessa mulher como mãe e esposa integrada no direcionamento cultural e social da família, junto à sua presença constante na organização e participação de vários eventos culturais na cidade, sobretudo aqueles ligados à literatura e à música. Permitiu observar que efetivou uma trajetória de empreendedorismo e valorização da cultura e, de modo

especial da música, que, aliada à garra e visão de algumas delas, como foi o caso de Edméa Camargo, Maria Angélica da Costa Brandão e Belkiss Spenzière, deixou importantes frutos para a capital moderna. Frutos exemplificados por meio de atuações musicais em Goiânia como pianistas, professoras de piano e regentes de coral e, sobretudo, por meio do investimento na criação e consolidação de instituições de ensino da música que compuseram a história da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, uma escola de música referência na cidade de Goiânia. Um destaque não pôde deixar de ser dado à iniciativa, persistência e garra de Maria Angélica da Costa Brandão, a Nanhá do Couto, cuja trajetória no cenário musical da cidade de Goiás e do início da cidade de Goiânia, foi abordada neste texto em alguns de seus lances.

REFERÊNCIAS

BORGES, Maria Helena J. *A Música e o Piano na Sociedade Goiânia*. Goiânia: FUNAPE, 1998.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002

CHAUL, Nars N. Fayad. *Caminhos de Goiás - da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora UFG, 1997.

DIAS, Ângelo. O Canto e Coral em Goiânia: uma trajetória. *Revista UFG*. Goiânia: Dezembro, 2008, Ano X, n. 5.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GUILARDI, Ludymilla C.; CLIMACO, Magda de Miranda. Saraus e Serestas em Goiás: processos identitários e interações com a modinha. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL ÍBERO-AMERICANO/ CONGRESSO NACIONAL DE MUSICOLOGIA DA ABMUS, 4/1,

2016, Belo Horizonte. *Anais...* Goiânia: Simiba/Abmus, 2016. P. 513-531.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2014.

MENDONÇA, Belkiss S. *A Música em Goiás*. Goiânia: Editora UFG, 1981.

MOSCOVICI, S. *A Representação Social da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 2003.

NUNES, Heliana Prudente. História da família do Brasil e em Goiás: tendências e debates. In: CHAUL, Nasr Fayad; RIBEIRO, Paulo R. *Goiás Identidade, paisagem e tradição*. Goiânia: Ed. da UCG, 2001, p. 57-71.

PALACIN, Luis; GARCIA, Leônidas Franco; AMADO, Janaína. *História de Goiás em Documentos*. Goiânia: Ed. da UFG, 1995

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu. *Memória musical de Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2002.

RANGEL, M. *"Bom aluno": Real ou ideal? O quadro teórico da representação social e suas contribuições à pesquisa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

RIBEIRO, Paulo Rodrigues. Sombras no silêncio da noite: imagens da mulher goiana no século XIX. In: CHAUL, Nasr Fayad; RIBEIRO, Paulo R. *Goiás Identidade, paisagem e tradição*. Goiânia: Ed. da UCG, 2001, p. 25-56.

RODRIGUES, Maria Augusta Calado Saloma. *A modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Editora UFG, 1982.

3

**MÚSICOS E SEUS
INSTRUMENTOS MUSICAIS**

3.1 PROJETO SANFONA: TERMINOLOGIA PORTUGUESA DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS E DA SUA TAXONOMIA

*David Cranmer*⁹⁸

INTRODUÇÃO

Parece tratar-se de um lugar comum constatar que qualquer área científica precisa de uma terminologia exata: designações reconhecidas dentro do meio da especialização, assim como a aceitação pelos mesmos da abrangência semântica dos seus termos. Contudo, na área da música, no que diz respeito à língua portuguesa a realidade está bem longe desta exigência. Existem ambiguidades, variantes e inexistências em grande parte das áreas da terminologia musical, em Portugal e no Brasil, senão em todas, e de uma forma especialmente premente na da organologia, quer dos instrumentos quer da sua taxonomia. Verifica-se que os dicionários e glossários existentes são pouco coerentes ou não refletem devidamente a realidade do uso dos termos, impondo, assim, normas “teóricas” que não se coadunam necessariamente com a prática corrente entre os músicos. Alguns exemplos esclarecerão a natureza, dimensão e alcance do problema.

Para o instrumento musical provavelmente mais popular de todos – um cordofone dedilhado com 6 cordas simples – existem três termos largamente aceites: viola ou guitarra, em Portugal; violão, no Brasil. Qual devemos usar para efeitos científicos num contexto luso-brasileiro? Se podemos considerar este como o caso mais emblemático, outros exemplos ilustram facetas mais específicas do problema.

⁹⁸ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa (CESEM/FCSH/UNL).

Hoje em dia os aerofones são conhecidos em termos leigos como “instrumentos de sopro”, mas no século XIX o termo habitual era “instrumentos de vento”. No passado, o violino era mais conhecido como “rabeca”, termo ainda em uso neste sentido, embora já pouco, nas primeiras décadas do século XX. Hoje em dia o termo “rabeca” costuma designar um instrumento mais “tosco” usado em vários tipos de música popular. No século XIX os termos “flautim” e “oitavino” eram usados como alternativas, mas “oitavino” caiu, entretanto, em desuso. A designação do antecessor do piano moderno é especialmente espinhosa: “pianoforte” ou “fortepiano”? Parece existir hoje em dia uma preferência para a primeira em Portugal e a segunda no Brasil, mas, por enquanto, é só uma impressão, sem dados em concreto. Por outro lado, em fontes da viragem do século XIX encontram-se ambos os termos. No entanto, ainda está por esclarecer se eram, de facto, sinónimos, ou se existiam dois instrumentos com pequenas diferenças. Os nomes dos instrumentos da família dos metais são notórios pela sua diversidade e ambiguidade, resultado da evolução na construção destes instrumentos e as designações dadas a cada novo modelo, de diferenças de um fabricante para outro, para além de tradições de designação locais, especialmente patentes num país do tamanho do Brasil, mas presentes igualmente nas várias regiões de Portugal.

A falta de uniformidade é igualmente observável no que diz respeito à taxonomia. Servem dois exemplos para esclarecer a natureza e, até certo ponto, a causa desta divergência. Nos cordofones friccionados da família dos violinos, a tábua, tipicamente preta, para onde se pressiona as cordas, para afinar a nota, é conhecida no Brasil como “espelho”, mas em Portugal os livros de referência usam o termo “escala”, enquanto para muitos dos instrumentistas a designação é “ponto”. Por outro lado, virando para os sopros, como clarinetes ou trompetes, a parte do instrumento mais distante da boca do executante é conhecida

tipicamente no Brasil como “campana” (DOURADO 2004), o termo mais corrente em Portugal na viragem do século XX. Já nessa altura, Ernesto Vieira, no seu *Diccionario de termos musicais*, queixava-se da designação “pavilhão”, usada por alguns instrumentistas - tradução do francês “pavillon” (VIEIRA 1890). Hoje em dia, os livros de referência em Portugal usam “pavilhão” (ALVARENGA, 1998; HENRIQUE 2014), enquanto para quase todos os instrumentistas se trata de uma “campânula”!

Face a estes exemplos todos, não se pode negar a existência de um problema de terminologia no campo da organologia a nível quer da nomenclatura dos instrumentos quer da sua taxonomia. A questão é como o resolver.

O PROJETO SANFONA

Figuras 1 e 2 - Duas sanfonas





Fonte: coleção do autor

Estes postais antigos, em cima, retratam dois instrumentos diferentes. Contudo, dependente de onde se encontra, ambos se designam por "sanfona". Em Portugal, este vocábulo é usado para denotar o cordofone friccionado com manivela e teclado, do lado esquerdo, enquanto em muitas zonas do Brasil o mesmo termo se aplica ao aerofone com botões, do lado direito, conhecido em Portugal como acordeão. Desta feita, o termo "sanfona" ilustra, mais uma vez, o problema respeitante à terminologia dos instrumentos, assim como a maneira em que a localização geográfica constitui um fator na diversidade terminológica. Tomando isso em consideração, a sanfona foi escolhida para simbolizar o problema, bem como para identificar o projeto que o procura resolver e que adiante se descreve.

O Projeto Sanfona tem quatro objetivos principais:

1. estabelecer quais são os termos usados em Portugal e no Brasil para designar os instrumentos e as suas partes;
2. identificar a distribuição geográfica e histórica das várias alternativas;
3. fornecer informação sobre os termos, no que diz respeito ao seu uso, para pesquisadores e tradutores;
4. propor uma terminologia luso-brasileira para efeitos científicos.

Estes objetivos partem de uma série de pressupostos. Primeiro e mais importante, este Projeto não procura impor termos, mas informar-se acerca das designações já existentes, como são ou foram usadas e, sempre que sejam múltiplas, sobre que fatores afetam as opções. A esta luz, o Projeto pretende propor futuramente uma terminologia recomendada, procurando assim responder às necessidades da comunidade científica, em termos de precisão e coerência. Neste processo, com os dados recolhidos, será possível esclarecer para pesquisadores o significado de determinados termos, conforme o seu contexto, o que, por sua vez, permitirá ao tradutor identificar o equivalente mais adequado numa outra língua.

Como em qualquer projeto desta complexidade e envergadura, não é por meio de uma metodologia única que se resolverão todas as questões. Antes pelo contrário, o que é necessário é a utilização de múltiplas metodologias cuidadosamente articuladas. Desde o início, seria importante sublinhar também que se tratam de metodologias da área da terminologia e não da lexicografia, pois enquanto a lexicografia (o campo dos dicionários) toma um vocábulo e define-o, o que exige este Projeto é exatamente o oposto: a

descrição de conceitos para poder procurar os termos que os designam - a metodologia da terminologia.

Seguindo esta lógica, as principais fontes de informação sobre o uso corrente dos termos serão os “peritos” (como são designados na disciplina da terminologia) que os utilizam no seu dia a dia, ou seja, os instrumentistas e os *luthiers*. Os instrumentistas são fundamentais em termos de massa crítica e para identificar melhor o alcance de determinados termos, mas não precisam de ter conhecimento dos detalhes da taxonomia dos seus instrumentos. Este é o apanágio dos *luthiers*, que são poucos em termos numéricos, com a dificuldade acrescentada de que muitas vezes não são nativos da língua portuguesa ou aprenderam o seu ofício no estrangeiro.

Num mundo ideal, a recolha de dados seria feita de forma sistemática, seguindo uma determinada ordem teórica, como a classificação dos instrumentos Hornbostel-Sachs. Na prática, contudo, é necessário tomar como ponto de partida os peritos disponíveis. Por isso, neste Projeto entendeu-se começar principalmente com os instrumentos habituais da orquestra, com a possibilidade de acrescentar alguns outros facilmente disponíveis, ou seja, os instrumentos mais ensinados num conservatório ou escola de música. A seguir pode-se expandir para incluir, por exemplo, instrumentos de bandas filarmónicas/militares e de música popular.

A RECOLHA DE DADOS

Para estabelecer os termos que realmente se usam e para poder propor um melhor termo para efeitos científicos, em casos onde existem múltiplos termos para o mesmo objeto, é imprescindível uma metodologia rigorosa. A recolha de dados é feita essencialmente por meio de entrevistas, mas são essenciais três etapas distintas: 1. a preparação da entrevista; 2. a entrevista propriamente dita; 3. o cruzamento dos dados recolhidos.

A preparação das entrevistas tem dois elementos. Em primeiro lugar, é preciso encontrar ou produzir uma imagem com linhas ou setas numeradas que apontam para as partes do instrumento cujo termo se pretende revelar. Em paralelo, é necessário também elaborar a descrição do conceito subjacente a cada parte apontada pelos números nas imagens. Assim, identifica-se o objeto a designar de formas visual e verbal, sendo ambas igualmente importantes para esclarecer qualquer ambiguidade que possa existir quer na imagem, quer na descrição do conceito.

O processo de redação das descrições dos conceitos subjacentes é lento e extremamente exigente. Na nossa experiência, o trabalho tem de ser feito em grupo, em reuniões intensas e relativamente breves (máximo de uma hora e meia), sendo que o grupo é constituído por pelo menos um membro da equipa permanente (Zuelma Chaves e eu próprio) e, pelo menos dois estagiários, bolseiros ou participantes em oficinas. Sempre que possível está presente fisicamente o instrumento em causa e/ou o respetivo instrumentista. A redação das descrições envolve muita discussão, pois a concisão e a precisão são cruciais - é um trabalho duro. Ao mesmo tempo é gratificante quando se chega ao fim e se pode começar a realizar entrevistas para o instrumento em causa. Contudo, mesmo com todo o cuidado que se tenha na redação das descrições dos conceitos, pelo menos a primeira entrevista é sempre uma espécie de entrevista piloto, em que pode ser oportuno, por meio da discussão com o perito, introduzir algumas modificações às descrições redigidas.

Figura 3 - Na FCSH-Nova, Lisboa, a equipa permanente com dois estagiários redige as descrições das partes da flauta transversal



Fonte: coleção do autor

Figura 4 - Em Pirenópolis, um grupo de trabalho, no âmbito do VIII Encontro de Musicologia da UFG, acabou uma série de entrevistas sobre o violão, tendo redigido as descrições no dia anterior.



Fonte: coleção do autor

Antes de começar a realizar entrevistas, os futuros entrevistadores precisam de familiarizar-se com o âmbito e

objetivos do Projeto, por meio de leituras e/ou assistência a apresentações, assim como de uma breve ação de formação, por meio da visualização de entrevistas gravadas em vídeo e discussão com o seu Coordenador. Aconselha-se a leitura de um texto introdutório, como o presente capítulo. Devem familiarizar-se igualmente com a folha de apresentação do Projeto, que descreve resumidamente os seus objetivos, âmbito e métodos, e que se destina, depois, a ser apresentada ao perito pelo próprio entrevistador.

A ação de formação é constituída pela visualização em vídeo de duas entrevistas – uma sobre o fagote e outra sobre o violino e arco. Durante a visualização destas entrevistas, os formandos tomam apontamentos, de modo a poder responder a uma série de perguntas. As respostas serão discutidas com o seu coordenador.

As entrevistas duram tipicamente 20 a 30 minutos, incluindo a apresentação inicial. O entrevistador mostra ao perito a imagem ou imagens do instrumento com os números das partes constituintes. Pede para cada número a sua designação e regista a resposta. É importante lembrar que o objetivo essencial das entrevistas é o de registar os termos usados *habitualmente* pelo próprio perito a ser entrevistado. Procura-se registar também outros termos do seu conhecimento, mas esse é um objetivo secundário.

Até ao momento, as entrevistas têm sido realizadas sobretudo com alunos de Ciências Musicais, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, na Escola Superior de Música de Lisboa e na Academia de Amadores de Música, também em Lisboa. Prevê-se futuramente alargar a amostra para incluir outras regiões de Portugal. Um grupo de trabalho, no âmbito do VIII Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal de Goiás, que tomou lugar em Pirenópolis em junho de 2018, permitiu redigir as descrições dos conceitos das partes do violão e realizar entrevistas a vários dos participantes, que

tocavam este instrumento. Prevê-se uma ampla colaboração da UFG nos próximos tempos, como ponto de partida para a extensão do Projeto ao Brasil.

Como é evidente, a recolha da terminologia do passado não pode ser feita por meio de entrevistas, mas, pelo contrário, exige outras metodologias. Neste caso, a única solução é procurar os termos e os contextos em que são usados por meio de dicionários antigos, tratados, catálogos, documentos etc. Assim, tem a ver com uma musicologia histórica mais tradicional.

De modo a armazenar e disponibilizar os dados recolhidos, é a intenção do Projeto desenvolver uma base de dados com uma interface dupla (BR/PT) que permitirá procurar termos por meio de imagens, assim como verbetes com informação sobre os termos. Para tal o Projeto terá de encontrar o apoio financeiro necessário.

CONCLUSÃO

Como é natural, um projeto desta envergadura e complexidade terá de ser desenvolvido ao longo de vários anos. A médio prazo, deve ser possível disponibilizar resultados e fazer recomendações de termos a usar em relação aos instrumentos propostos para o estudo inicial (da orquestra e das bandas militares/filarmónicas). Para outros instrumentos e para o aspeto histórico demorará mais tempo recolher e analisar os dados. Em todo o caso, é o tipo de projeto que, de certa forma, nunca mais irá terminar, mas sofrerá um apuramento ao longo de um período indefinido. Dependerá, ainda, da disponibilidade de instituições e indivíduos dispostos a colaborar.

Para além das instituições e os seus representantes referidos no decurso deste texto, assim como os estagiários, bolseiros, e participantes no grupo de trabalho em Pirenópolis, gostaríamos de agradecer a colaboração da nossa consultora de terminologia, Rute Costa (FCSH-Nova,

Lisboa), o Museu Nacional da Música (Lisboa) e as colegas Adriana Ballesté e Álea Almeida (Museu virtual de instrumentos musicais - IBICT/UFRJ). Agradecemos igualmente os nossos orientandos de doutoramento na Universidade Nova de Lisboa que gentilmente aceitaram ser entrevistados e gravados em vídeo: Rodrigo Hoffmann (BEM - fagote) e Leonardo Feichas (Ufac - violino).

BIBLIOGRAFIA

ALVARENGA, João Pedro d'. *Fábrica de sons*. Lisboa: Lisboa 94, 1998.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

HENRIQUE, Luís. *Instrumentos musicais*, 8. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*. Lisboa: Editora Gazeta Musical de Lisboa/Companhia Typographica, 1890.

3.2 CIRCULAÇÕES GLOBAIS E QUESTÕES TERMINOLÓGICAS NOS INSTRUMENTOS DE SOPRO NO SÉCULO XIX

*Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves*⁹⁹

INTRODUÇÃO

Um dos grandes desafios para os musicólogos que trabalham com pesquisas envolvendo o uso de instrumentos de sopro no século XIX e início do XX é compreender e definir qual instrumento está sendo descrito no documento em estudo. A complexidade da questão está centrada no próprio momento histórico em que esses instrumentos se inserem e nas transformações ocorridas já em fins do século XVIII.

O “longo” século XIX foi de grande desenvolvimento para os instrumentos de sopro. A partir de 1760 começaram a surgir novas ligas metálicas, novas técnicas de construção dos aerofones decorrentes das recentes descobertas dos processos de produção descobertas na era da industrialização. A “revolução” industrial promoveu uma mudança econômica a nível global associada a uma mudança cultural que contribuiu para que os construtores de instrumentos de sopro tivessem um terreno fértil para experimentar e comercializar novos modelos.

Construtores de países como França, Bélgica, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos, por exemplo, construíram instrumentos similares entre si. Muitos deles não permaneceram apenas no âmbito do comércio local, mas foram exportados para outros países. Com isso, houve a adoção dos exemplares “estrangeiros” em países distintos de sua origem, sendo adaptados à cultura local ou construído novos modelos a partir deles, ao mesmo tempo que outros foram se tornando obsoletos. No Brasil, as bandas militares

⁹⁹ Universidade Estadual do Ceará (UECE)

que se implantaram no século XIX ajudaram a inserir o país neste contexto de transformação, especialmente ao importar os novos instrumentos emergentes ou modificados.

O objetivo deste texto é apresentar uma discussão inicial sobre questões envolvendo terminologia e modelo dos instrumentos de sopro partindo de uma pesquisa realizada nas partituras e imagens da banda da Força Policial Militar do Ceará no século XIX. É importante frisar que, fazer generalizações neste assunto é uma tarefa difícil, ou mesmo, impossível, tendo em vista ter sido o século XIX um período profícuo na construção e comercialização dos instrumentos de sopro. Contudo, partindo de um estudo de caso, o da banda da Força Policial Militar do Ceará, foi possível perceber as particularidades e diferenças terminológicas adotadas por esta banda, compreendendo como os músicos policiais assimilaram esse contexto de transformações globais e como eles adaptaram essa realidade à sua própria necessidade.

MISCELÂNEA TERMINOLÓGICA DOS INSTRUMENTOS DE SOPRO

Da mesma maneira que a circulação dos aerofones ajudou a aperfeiçoar e difundir o instrumental de sopros, os vários construtores atuantes no período do século XIX contribuíram também para estabelecer uma miscelânea terminológica para modelos iguais ou semelhantes. Instrumentos de desenhos iguais ou parecidos, conhecidos com nomes semelhantes ou diferentes em seus países de origem, circularam conjuntamente numa mesma localidade. Esta convivência “mesclada” resultou em um registro em partituras e cópias também “mescladas”. O resultado dessa ação promoveu uma mistura de nomenclaturas que gera, para os estudiosos na área, uma informação imprecisa.

Contudo, essa miscelânea terminológica não foi iniciada apenas no século dezenove. Já em séculos anterior-

res, instrumentos de madeira, por exemplo, que estavam em fase de desenvolvimento, ou os de bocal, ainda como instrumentos naturais, receberam denominações distintas para instrumentos iguais ou semelhantes. O estudo destes instrumentos pelo viés do conhecimento terminológico da atualidade acaba por produzir incertezas e imprecisões quanto ao seu significado e sua correta designação sobre qual instrumento estamos lidando.

É o caso, por exemplo, do oboé francês (*hautbois*) que representou tanto as charamelas como o oboé propriamente dito. Segundo a musicóloga Janet Page, muitas vezes é difícil de precisar, nas partituras do século XVII e XVIII, qual instrumento o compositor está mencionando, tendo em vista que ambos conviveram neste período de transição de abandono das charamelas para o uso mais exclusivo do oboé no exército francês¹⁰⁰ (PAGE, 2001).

No caso da família dos trompetes, termos como trombeta, corneta, clarim, que aparecem comumente nas documentações anteriores ao século XIX, parecem indicar instrumentos diferentes em alguns momentos e, em outros, instrumentos iguais (BINDER, CASTAGNA, 2015). Tal constatação tem como consequência a falta de exatidão no registro escrito dos instrumentos em geral, até mesmos dos conjuntos musicais, ao longo da história da música, bem como da iconografia que os representam.

O uso indiferenciado do termo “banda”, por exemplo, em documentações do século XVII a XIX, designam conjuntos formados tanto por instrumentos de sopro como de cordas friccionadas (compreendendo, neste caso, uma “orquestra” em sua concepção atual). Estas questões demonstram que é preciso analisar as denominações musi-

¹⁰⁰ “The use in this period of the word ‘hautbois’ for both the shawm and the new instrument makes it sometimes difficult to determine which instruments were intended, and it is unclear how long shawms or transitional instruments remained in use in the French army and elsewhere. Many of the pieces in the *Partition de plusieurs marches* could be played by either shawms or oboes” (PAGE, 2001).

cais nos documentos históricos no espaço e no tempo em elas se inserem (MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 59-69).

No caso dos instrumentos de bocal da família do trompete, seu uso esteve muito atrelado aos regimentos militares no decorrer da história desse aerofone. Nesse sentido, a sua compreensão, em muitos casos, precisa estar ligada ao uso corrente da documentação militar do país e da época estudada. De maneira geral, a tradição militar designou o clarim como um instrumento natural que era usado nas tropas que andavam a cavalo; a corneta (o *bugle*) para as tropas de Infantaria que lutavam a pé (SOUSA, 2013, p. 18-19).

No Brasil, a designação do instrumento “clarim” para o músico militar que tocava o instrumento de bocal nas tropas que usam cavalo (regimentos de Cavalaria) e “corneta” para aqueles que tocam o instrumento nas tropas a pé (regimentos de Infantaria e Batalhão de Caçadores) foi também adotada nas documentações oficiais dos militares do país (leis imperiais e provinciais, regulamentos das companhias) durante o século XIX e início do XX (MARTINS GONÇALVES, 2017).

Na iconografia registrada por J. Wasth Rodrigues sobre os uniformes militares dos músicos adotados pelas tropas no Brasil nos séculos XVIII ao início do XX, em todas as imagens dos músicos que tocam clarim e corneta, os desenhos dos instrumentos não apresentam diferenças significativas (BARROSO; RODRIGUES, 1922). Na realidade, a distinção para a designação de um ou outro mantém-se a mesma mencionada anteriormente: clarim para tropas a cavalo e corneta para tropas a pé.

Figura 1 - Clarim da artilharia a cavalo do Rio de Janeiro, 1810



Fonte: Barroso e Rodrigues (1922, estampa 31)

Figura 2 - Clarim da cavalaria (e), corneteiro (c) e corneta-mor (d) do Batalhão de Caçadores do Mato Grosso, 1858



Fonte: Barroso e Rodrigues (1922, estampa 105)

Figura 3 - Corneta de Infantaria (e), clarim de Cavalaria (c), músico de Infantaria (d), 1904

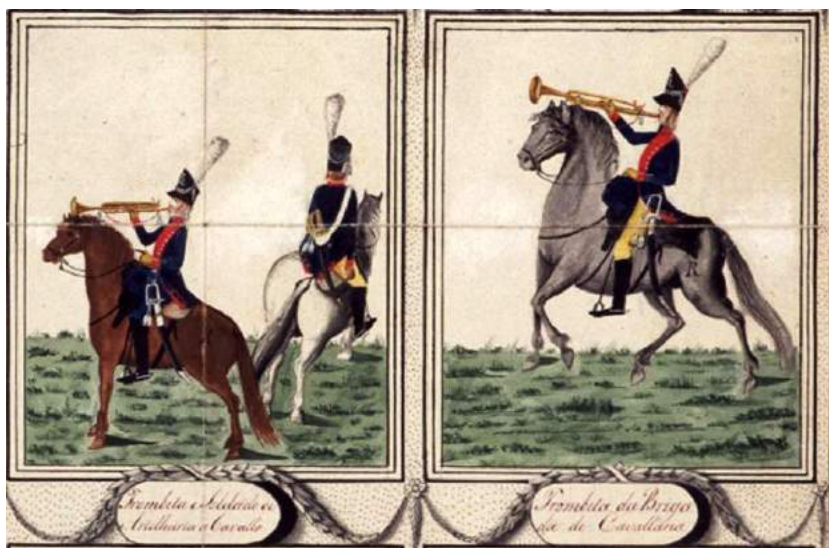


Fonte: Barroso e Rodrigues (1922, estampa 184)

É importante mencionar ainda que o uso da palavra “corneta” nos regimentos militares representou muito mais uma função na qual o músico militar desempenhava do que propriamente um instrumento em particular. O “corneteiro” no regimento militar não tinha a “obrigação” de empunhar especificamente o instrumento “corneta”. Aos corneteiros cabiam a responsabilidade de dar toques codificados. Isto poderia ser feito em qualquer instrumento de bocal da família do trompete. Um instrumento de bocal com ou sem válvulas poderia ser usado, pois importava mais a função que esse músico desempenhava do que propriamente o modelo de instrumento da família de bocal que ele estivesse tocando.

Na documentação iconográfica localizada no Arquivo Histórico Ultramarino em Portugal¹⁰¹, foi levantada uma variante do instrumento de bocal tocado pelos músicos a cavalo. O termo “trombeta” também foi referenciado para representar um instrumento sem válvulas, usado nos regimentos militares brasileiros a cavalo no início dos 1800. A imagem abaixo representa um recorte de um quadro iconográfico maior desta documentação que destaca os figurinos usados na “Legião de Voluntários Reais de São Paulo” para o ano de 1806. A imagem da esquerda registra, no quadro abaixo, como sendo a “Trombeta e Soldado [da?] Artilharia a Cavallo”; a imagem da direita descreve como sendo a “Trombeta da Brigada de Artilharia”. Na documentação arquivística levantada no Brasil para o século XIX foi mais comum encontrar o termo clarim à trombeta.

Figura 4 - Legião de Voluntários Reais de São Paulo, 1806



Fonte: Arquivo Histórico Ultramarino, Portugal. AHU_ICON-m_023_F, D.147.

¹⁰¹ SOUZA, Antônio Wilson Silva de. Legiões de Voluntários Reais de São Paulo (1806). In: *Figurinos Militares: iconografia manuscrita sobre o Brasil no Arquivo Histórico Ultramarino*. Brasília: Arquivo Histórico Ultramarino, 2007. AHU_ICONm_023_F, D.147.

No Dicionário Musical escrito por Ernesto Vieira, o musicólogo português cita também a distinção do uso do clarim para as tropas de Cavalaria e Artilharia, a corneta, para as tropas de Infantaria. Ambos eram instrumentos lisos. Contudo, o autor aponta importante diferença entre os dois: o tamanho e a extensão do tubo. O clarim era caracterizado por um tubo estreito e muito extenso, “voltado duas ou mais vezes sobre si mesmo” (VIEIRA, 1899, p. 147). O clarim é a trombeta usada na Idade Média, sendo esta, com apenas uma volta de tubo (VIEIRA, 1899, p. 147). A corneta tinha um tubo mais largo e mais curto, com um tubo cônico voltado uma ou duas vezes sobre si mesmo” (VIEIRA, 1899, p. 187). Nas figuras acima apresentadas, estas diferenças não aparecem destacadas de forma clara. Se observarmos a figura 3, a extensão do tubo do clarim e o da corneta é semelhante, sendo difícil, portanto, constatar as particularidades de construção mencionadas por Vieira nas três primeiras figuras.

INSTRUMENTAL DA BANDA DA FORÇA POLICIAL MILITAR DO CEARÁ (c. 1850-1930)

Durante o estudo da banda da Força Policial Militar cearense, observou-se que os instrumentos musicais sempre tiveram uma atenção especial dada pela corporação militar. Se, por um lado, desde o período da fundação da banda em 1854 até o fim da Primeira República brasileira em 1930, em nenhum momento a corporação destinou verbas fixas para a compra de partituras, por outro lado, a compra de instrumentos musicais sempre foi uma preocupação nítida percebida nas autoridades policiais e estaduais. Desde o princípio da criação da banda, os oficiais da polícia e do governo cearense direcionaram uma dotação orçamentária específica para a compra e conserto dos instrumentos. Nas leis provinciais, posteriormente estaduais, e nos regulamentos da Polícia havia uma previsão financeira para esse fim (MARTINS GONÇALVES, 2017). Mais do que compreender essa questão como

uma necessidade óbvia de qualquer conjunto musical para funcionar, o instrumental da banda da polícia representou as “insígnias” dos músicos policiais, da mesma forma que as armas representavam o instrumento de trabalho do policial.

A emancipação política do Brasil em 1822 inaugurou em todo o país um projeto “civilizatório”, sinônimo de progresso e modernidade. As cidades brasileiras passaram por transformações urbanísticas de ordenação do espaço, especialmente depois da metade do século, muitas delas embasadas nas teorias médico-higienistas vigentes na Europa desde o século XVIII (OLIVEN, 2001, p. 3-12; COSTA, 2002, p. 61-62). Essas alterações urbanas procuravam trazer um “ar de modernidade” às províncias e apagar os resquícios de “barbárie” herdados do período colonial, enquadrando o Brasil no rol dos países ditos “civilizados”. O contexto de transformações urbanas que ocorreram na cidade de Fortaleza no século XIX apresenta sinais concretos de uma cidade moderna ou se modernizando.

As imagens dos instrumentos musicais, empunhados pelos músicos da banda da polícia, foram um sinal de afirmação deste projeto “civilizatório” dentro da instituição. Observando a primeira imagem da banda de 1879 é possível perceber que, muitos instrumentos de sopro recém-criados aparecem no instrumental da banda, demonstrando que o grupo estava atento às inovações musicais mundiais. Afinal, vários instrumentos que aparecem nas fotografias (*saxhorn*, saxofone, oficleide, trompete, helicon, clarinete) eram considerados instrumentos modernos e caros para a época e foram criados no século XIX, como é o caso do oficleide (1817) e do saxofone (c. 1840). Outros passaram por alterações mecânicas estruturais revolucionárias na época com a inclusão do sistema de válvulas (OLING, WALLISH, 2004, p. 89-119). Portanto, empunhar esses instrumentos, tocar na banda da polícia, representava nas entrelinhas que esses músicos eram homens “civilizados”, modernos, cultos. A presença desses instrumentos sugere também a existência de

músicos que soubessem manejá-los, bem como a presença de um repertório específico que usassem esse instrumental.

A inclusão de válvulas nos instrumentos de sopro representou uma marcante invenção do século XIX que possibilitou que a família dos trompetes e das trompas passassem a ser instrumentos cromáticos (SACHS, 2006, p. 425). O princípio básico da válvula era alterar o tamanho do tubo do instrumento de metal de forma fixa e predeterminada por meio de um recurso mecânico (BATE; TARR, 2001). Dessa forma, além dos benefícios sonoros proporcionados, o instrumentista conseguiria tocar em vários tons evitando o “transtorno” de ter que carregar seções de tubo¹⁰², acrescentadas ao instrumento durante o concerto, a fim de poder executar peças ou movimentos de diferentes tonalidades. Dentre as inovações experimentadas, as válvulas de pistões e as rotativas foram as que deram melhor resultado nos instrumentos de sopro (BATE; TARR, 2001).

A primeira formação instrumental da banda da polícia que se tem conhecimento é a retratada na fotografia de 1879 a seguir.

Figura 5 - Banda da Força Policial Militar do Ceará, 1879



Fonte: Arquivo Nirez. Reprodução e edição da fotografia:
Inez Martins

¹⁰² Em Portugal, os termos usados para as seções de tubo que se acoplavam aos instrumentos de sopro são as bombas ou roscas.

Na imagem acima, aparecem fotografados 28 músicos mais o maestro ao centro, segurando um maço de papel, suas partituras. Identificamos esse músico como sendo João Moreira da Costa que, nesta mesma época, era o mestre de música. Ao seu lado, segurando um *cornet à pistons*, um modelo francês do instrumento, está o 1º “pistonista” da banda e contramestre. Segundo a documentação, seu nome seria Pedro Gomes do Carmo. A presença de Pedro Gomes ao lado de João Moreira seguia a prática de perfilar o ajudante ao lado do maestro. Nesta imagem, identificamos 26 instrumentos assim distribuídos¹⁰³:

- Flauta (2)
- Requinta (2)
- Clarinete¹⁰⁴ em sib (3)
- Oficleide (4)
- Flicorno* soprano¹⁰⁵ (1)
- Cornet à pistons*¹⁰⁶ (4)
- Saxhorn* mib (2)
- Saxhorn* barítono (2)
- Eufônio (1)

¹⁰³ Identificação dos instrumentos, da esquerda para a direita: primeira fila embaixo temos o oficleide, trombone de pistão, eufônio, maestro, *cornet à pistons*, *saxhorn* barítono, tuba em mib, oficleide. Na segunda fila: *saxhorn* alto, *cornet à pistons*, *cornet à pistons*, (?), eufônio, *flicorno* soprano, *saxhorn* alto, oficleide. Terceira fila: (?), flauta transversa, *cornet à pistons*, requinta, clarinete, clarinete, requinta, oficleide. Quarta fila (no alto): flauta, pratos, [provável tocador de caixa], [tocador de bombo], clarinete. Agradeço ao musicólogo Rui Magno Pinto a colaboração na definição dos instrumentos das imagens de 1879 e 1897.

¹⁰⁴ É provável que a afinação desses clarinetes sejam em “sib” levando em consideração o edital de compra dos instrumentos de 1885, por meio do qual foram adquiridos 6 clarinetes em sib. Além disso, o clarinete em sib era mais comum de ser usado na banda do que o de “láb”, de uso mais frequente nas orquestras sinfônicas. Por fim, as partituras existentes na banda indicam, prioritariamente, o clarinete em sib.

¹⁰⁵ Na banda, esse instrumento pode aparecer com o nome de *flicorno* soprano, segundo a terminologia italiana; *bugle*, conforme a terminologia francesa ou *flugelhorn*, de acordo com a terminologia alemã.

¹⁰⁶ O *cornet à pistons* é a designação francesa para cornetim, terminologia usada em Portugal para este instrumento (VIEIRA, 1899, p. 189). Nas duas partituras de autores portugueses, o instrumento vem especificado como “cornetim” ao invés de *cornet à pistons*.

Trombone de pistão (1)
 Bombardão¹⁰⁷ (1)
 Bombo [1]
 Par de pratos [1]
 [Provável percussionista - 1 Caixa de rufo]
 Não identificado (2)

Em 1885, o Tesouro Provincial do Ceará publicou um edital de compra de novos instrumentos. A relação constava de 1 flautim de ébano, 1 requinta de ébano, 6 clarinetes em sib de ébano, 2 “pistons” sib¹⁰⁸, 2 trombones, 3 oficleides em dó, 4 oficleides em sib¹⁰⁹, 2 bombardões em sib, 2 saxhorns em mib, 1 bombo, 1 par de prato, 1 caixa de rufo e alguns acessórios (COSTA, 1885, *Gazeta do Norte*, p. 3).¹¹⁰

Dois anos depois houve uma nova licitação de instrumentos e acessórios que estabeleceu a compra de 1 saxofone, 1 flauta, 1 saxofone barítono, peles para bombo e tambor, palhetas para clarinetas e requintas¹¹¹ (PIMENTEL, 1887, p. 3). Neste mesmo edital foram compradas partituras, sendo a primeira vez que localizamos este tipo de

¹⁰⁷ Bombardão representa o *flicorno contrabasso* em sib para os italianos, também chamado nas partituras alemãs de *bombardon* ou *contrabass-tuba* em sib. Sua presença é detectada na imagem de 1897 pelo helicon, instrumento de formato espiral, próprio para ser usada nas marchas em desfile (VESSELA, [1894/1954], p. 58).

¹⁰⁸ Provavelmente *cornet à pistons*, já que a banda da polícia possuía alguns exemplares desse instrumento, conforme demonstra a imagem de 1879.

¹⁰⁹ Com a compra destes 7 oficleides em 1885 a banda ficou com 11 instrumentos no total, contando os quatro que ela já possuía anteriormente. Essa quantidade de oficleides parece um pouco estranha e exagerada. Havia mais oficleides do que clarinetes (9) no grupo policial, instrumento melódico de maior quantidade na banda e que se assemelha a função do violino na orquestra sinfônica. Não existem informações que expliquem o motivo dessa compra. Como não se vê todos esses instrumentos retratados na fotografia de 1897 é possível supor que tenham sido usados como uma rubrica para desviar dinheiro, semelhante ao caso das peles de bombo percorridos na minha tese de doutorado (MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 206-217), no qual foram solicitados, mas não foram efetivamente comprados.

¹¹⁰ COSTA, Joaquim Francisco da. Edictaes Thesouro Provincial nº15. *Gazeta do Norte*, Fortaleza, ano V, ed. 99, 14 mai. 1885, p.3.

¹¹¹ PIMENTEL, Francisco Ferreira. Edictaes Thesouro Provincial nº21. *Libertador*, Fortaleza, ano VII, ed. 88, 29 mar. 1887.

compra. Com estas duas relações de material, a banda da polícia agregou novos instrumentos à lista de 1879, como o flautim e os saxofones, além de aumentar a quantidade dos já existentes, como no caso dos oficleides, *saxhorns* em mib e bombardões. A disposição completa do instrumental adquirido com os dois editais foi a seguinte:

- Flautim (1)
- Flauta (1)
- Requinta (1)
- Clarinete em sib (6)
- Saxofone (1)
- Saxofone barítono (1)
- Oficleide em dó (3)
- Oficleide em sib (4)
- Pistons em sib [possível *cornet à pistons*] (2)
- Saxhorn* mib (2)
- Trombone (2)
- Bombardões em sib (2)
- Bombo (1)
- Par de pratos (1)
- Caixa de rufo (1)
- Total de instrumentos comprados: 29

Não existem informações sobre o local onde a banda da polícia adquiriu esses instrumentos ou qual loja ganhou a licitação. Contudo, duas evidências de compra de instrumentos pelo governo sugerem que, pelo menos, uma parte do material tenha sido comprado na França. Em 1861, o governo substituiu o antigo instrumental da banda do Colégio dos Educandos, por “um novo e bem surtido”, vindo da França, pela quantia de 1:858\$800 réis¹¹².Três

¹¹² COLÉGIO de Educandos Artífices. *Cearense*, Fortaleza, ano XV, ed. 1460, 23 jul. 1861, p. 2.

anos depois, em ofício datado de 1864, remetido pelo Presidente da Província à Comissão de Orçamento da Assembleia Provincial, um novo pedido do diretor do Colégio dos Educandos solicitou a compra de instrumentos para montar uma orquestra.

O ofício apresentava uma relação de instrumentos, acessórios e métodos com suas respectivas quantidades, preços e numerações, tomado como referência, o catálogo da loja de «Bluthord [Buthod] & Thebouville [Thibouville]» localizada na rua «Sain [Saint] Martin» em Paris¹¹³. No catálogo de vendas da loja de Thibouville-Lamy de 1867, percebemos que o pedido do Colégio dos Educandos segue as mesmas descrições dos instrumentos, seus tipos e afinações, número de referência de material da fábrica, preços, acessórios, contidas no catálogo de 1867 (CATALOGUE JÉROME THIBOUVILLE-LAMY, 1867).

Os instrumentos de sopro solicitados pelo Colégio foram 1 flauta, 1 flautim, 2 oboés, 2 flageolés, 4 clarinetes, 2 cornes inglês, 2 trombones tenor, 2 trompetes, 2 trompas de harmonia, 1 saxofone soprano, 1 saxofone alto, 1 saxofone tenor. É provável que estes instrumentos não tenham sido comprados, visto que nos relatórios e nos jornais não existem indícios que esta orquestra tenha sido formada na escola. O mais importante aqui, é saber que os instrumentos vendidos na França eram de conhecimento dos músicos cearenses, uma vez que o catálogo da empresa de Thibouville de 1864, com sua relação dos instrumentos, acessórios, novidades e mecanismos, circulou entre os músicos de Fortaleza e os da própria banda da polícia.

O “piston” que Pedro Gomes do Carmo segura em sua mão na imagem de 1879 é um modelo francês de *cornet à pistons* (CATALOGUE JÉROME THIBOUVILLE-LAMY,

¹¹³ Ofício à Comissão do Orçamento da Assembleia Provincial do Ceará constando de uma relação de orçamento de instrumentos, acessórios e métodos. Documento não catalogado, 1864, Arquivo Público do Estado do Ceará.

1878, p. 119-121; CATALOGUE COUESNOU & CIE. Paris, 1912, p. 26, 29). Além disso, a designação francesa para os saxhorns que aparece no edital e nas partituras sugere a adoção do modelo francês em detrimento dos modelos americanos e da nomenclatura italiana - *flicorni* - presente nas partituras depois da chegada do italiano Luigi Maria Smido na banda da polícia na década de 1890.

Figura 6 - Instrumentos de metal - *Cornets à pistons*

M. JÉROME THIBOUVILLE-LAMY 119

INSTRUMENTS DE CUIVRE

CORNETS

CORNETS DE FABRICATION ORDINAIRE

Marque: **PARIS**

Année	Description	Fr.	R.
1878	Cornet, 3 pistons ordinaires, sans vis. 2 Ance	58	-
1882	— 3 — — — — — 3 Ance	72	10

CORNETS DE FABRICATION COURANTE

Marque: **J. THIBOUVILLE-LAMY — PARIS**




Année	Description	Fr.	R.
1860	Cornet, 3 pistons ordinaires. 2 Ance	71	10
1868	— 3 — — — — — 3 —	75	-
1870	— 3 — — — — — sans vis, détaché, mod. G.	75	-
1872	— 3 — — — — — pistons en lair.	75	-
1878	— 3 — — — — — 3 gros pistons, système Périnet. . . 4 Ance	90	-
1882	— 3 — — — — — G, pistons détachés.	90	10

CORNETS DE FABRICATION SIGNÉE



Marque:



J. THIBOUVILLE-LAMY
PARIS



Année	Description	Fr.	R.
1868	Cornet, 3 gros pistons, mod. G. 5 Ance	110	-
1870	— 3 — — — — — mod. G, pistons détachés, avec clé pour siffler l'air.	120	-
1880	— 3 — — — — — 3 gros pistons, nouvelle forme française.	130	-
1882	— 3 — — — — — 3 gros pistons, nouvelle forme française, caract. d'artiste.	140	10
	Le nickelage augmente le cornet ordinaire de.	5	+
	1 ^{re} qualité de.	5	20

Fonte: Catalogue Jérôme Thibouville-Lamy, 1878, p. 119-120



Fonte: Catalogue Jérôme Thibouville-Lamy, 1878, p. 119-120

Não podemos, contudo, afirmar que houve uma origem única dos instrumentos da banda da polícia. É possível que tenham sido importados de diferentes fabricantes, até mesmo de países distintos. A menção a “marcas diferentes”¹¹⁴ como um dos motivos para a compra e substituição do instrumental da banda na década de 1930 parece ser um indício de que

¹¹⁴ “O Commando da Força acaba de encomendar na Europa instrumental completo, tipo Monopole, da fabrica Couesnou, de Paris, para sua Banda de Musica, que actualmente se serve de 63 instrumentos, na sua maioria estragados pelo tempo de uso e já submetidos a vários concertos, **alem de oferecerem o inconveniente de marcas diferentes, prejudicando a harmonia do conjunto**” (Almanaque Estatístico, Administrativo, Mercantil, Industrial e Literário do estado do Ceará para o ano de 1931. Organizado por Sophocles Torres Camara. Fortaleza: Est. Graphico Urania, 36º ano, 1931, p. 65-66 (CD-ROM) (grifo nosso).

a falta de uniformização sonora era uma questão antiga na banda, provocada pelo uso de instrumentos de fabricação diversa, os quais possuíam suas afinações específicas (SOUSA, 2013, p. 95-98; BAINES, TEMPERLEY, 2011). Os dados que possuímos, porém, apontam para que tenha havido uma predominância da importação dos instrumentos da França em relação a outros países durante o século XIX.

A imagem da banda de 1897 apresenta alguns dos instrumentos novos comprados, sugerindo que nem todos os instrumentos estavam sendo usados ou que alguns foram descartados. Embora não seja claro quem era o mestre de música, é possível que seja o músico que está na fila de baixo segurando o clarinete, já que era comum que o mestre de música tocasse esse instrumento (SOUSA, 2013, p. 59, NR. 146). Nesta imagem registra-se 34 músicos, sendo 31 adultos, 3 crianças postadas no alto e o maestro ao centro.

Figura 7 - Banda da Força Policial Militar do Ceará, 1897



Fonte: Arquivo Nirez - Reprodução e edição da fotografia:
Inez Martins

Identificamos os seguintes instrumentos¹¹⁵:

Flautim (1)

Flauta (1) e [flauta - 1 (?)]

[Requinta - 1 (?)]

Clarinete (2) e [clarinete - 1 (?)]

Saxofone barítono (1)

Oficleide (2)

Cornet à pistons (3)

Saxhorn alto (3)

Trompa [de harmonia] (1)

Saxhorn barítono (7)

Eufônio (5)

Helicon (2)

Lira (1)¹¹⁶

[Provável percussionista] Bombo (1)

[Provável percussionista] Caixa de rufo (1)

Não identificado (3)

Analisando a lista acima chama-nos à atenção os instrumentos comprados que não aparecem. É o caso de um saxofone não especificado, das clarinetas e oficleides, sem que saibamos explicar o motivo da ausência. A partir dos instrumentos que aparecem, é difícil dimensionar a sono-

¹¹⁵ Identificação dos instrumentos, da esquerda para a direita - fila de baixo: oficleide, eufônio, eufônio, eufônio, *saxhorn* barítono, clarinete (maestro), sax barítono, oficleide, helicon, helicon. Na segunda fila atrás: [flauta?], clarinete, eufônio, *saxhorn* barítono, *saxhorn* barítono, *saxhorn* barítono, eufônio, *saxhorn* barítono. Terceira fila: [requinta?], flauta, [clarinete?], *saxhorn* barítono, *saxhorn* barítono, *cornet à pistons*, flautim, *saxhorn* alto. Quarta fila (no alto): *cornet à pistons*, trompa [de harmonia] [em mib?], *cornet à pistons*, [percussionista], [percussionista], *saxhorn* alto, *saxhorn* alto e lira.

¹¹⁶ O instrumento "lira", como chamamos no Brasil, é um metalofone tocado na vertical, em formato de lira. No acervo da banda não foram localizadas partes direcionadas para a lira. Observando a imagem, vemos que existem ornamentos no instrumento que sugerem que ele possa ter funcionado como um estandarte nos desfiles militares. Sendo tocada, a possibilidade é que a lira tenha dobrado a parte (ou partes) de algum(ns) instrumento(s) que executasse(m) a melodia principal da composição.

ridade do grupo. Se, por um lado, a quantidade de instrumentos médio-graves é bastante acentuada, 20, contra 11 dos de registro médio-agudo, por outro lado, a presença do flautim, requinta, lira e 3 instrumentos da família dos trompetes parecem garantir o equilíbrio da região aguda e, conseqüentemente, das melodias.

O que é curioso também nesta formação é o número de instrumentos da família dos *saxhorns* (altos, barítonos e baixo - o eufônio). No total são 15 instrumentos destes três naipes. Aliado a esta questão, essa imagem apresenta pela primeira vez 3 menores de 18 anos facilmente perceptíveis na fila do alto. Isto porque, a partir de 1894, a corporação policial passou a aceitar jovens menores de 18 anos para fazerem parte do grupo como aprendizes. O número mais elevado de *saxhorn* alto e barítono nesta imagem (total de 10), pode ser sinal da estruturação do ensino de música no interior da polícia.

Esses dois instrumentos, por serem menores e mais leves do que os trombones e bombardões (tubas), acabam sendo mais apropriados à iniciação musical de crianças e jovens adolescentes. As exigências físicas necessárias para soprar um bocal de maior diâmetro ou a necessidade de que o aprendiz tenha um comprimento de braço capaz de executar as posições que o êmbolo do trombone exige, apresentam-se como limitadores iniciais para a aprendizagem musical em instrumentos de maior porte de sopros para as crianças e adolescentes. Portanto, se, por exemplo, faltam nessa formação músicos tocando trombone, instrumento mais apropriado para os adultos tocarem por questões físicas de execução, veem-se mais *saxhorns* altos e barítonos, instrumentos que sinalizam a organização das classes de menores aprendizes dentro da banda da polícia.

A comparação das duas imagens reforça a ideia da flutuação de músicos no interior da banda. Enquanto a de 1879 existe uma disposição mais comum da estrutura

instrumental, uma banda de música de porte médio, mais equilibrada nos sons agudos e graves, a de 1897 aparenta mais desbalanceada na sua instrumentação. É possível que esta banda fosse apenas um grupo que tirou a fotografia ou um grupo ocasional, não representando na realidade o conjunto que atuava. Por causa da presença dos helicons e da lira, como um estandarte, essa banda pode ter sido usada para marchar, em um desfile. Essa questão é um aspecto sobre o qual, por enquanto, não foi possível tirar conclusões.

A FAMÍLIA DOS SAXHORNS E AS ADAPTAÇÕES TERMINOLÓGICAS REALIZADAS PELA BANDA DA POLÍCIA CEARENSE

A aprendizagem e divulgação do repertório para bandas de música no “longo” século XIX aconteceu principalmente dentro das instituições militares, por meio dos conjuntos constituídos nestas instituições. Trevor Herbert e Helen Barlow (2013, p. 302) concluíram, no seu estudo sobre a música militar no exército britânico que, nas últimas décadas do século XVIII e em todo o século XIX, as bandas militares não padronizaram sua instrumentação¹¹⁷.

Enquanto a orquestra foi firmando sua estrutura básica, constituída pelo quinteto de arcos friccionados, quarteto das madeiras (flauta em dó, clarinete em sib, oboé, fagote), trio dos metais (trompetes naturais e depois cromáticos em sib, trompas naturais e depois cromáticas em fá, ou fá e sib, trombones) mais o tímpano, a disposição da banda permaneceu flexível englobando várias possibilidades de formação instrumental. A diferença de afinação dos instrumentos usados também colaborou para que a orquestra padronizasse seu grupo, visto que a afinação geral dos instrumentos da orquestra permaneceu em “dó”.

¹¹⁷ “There was no standard instrumentation for military bands in the period of this book, and music manuscripts and photographs of bands confirm the variety of instrumentations used” (HERBERT; BARLOW, 2013, p. 302).

A banda, pelo contrário, com a presença de diversos instrumentos transpositores e suas afinações particulares, estabeleceu o desafio de os fazer soar juntos, ao mesmo tempo que abria um leque de possibilidades de combinações instrumentais e, conseqüentemente, sonoras. No século XIX, a flexibilidade da disposição instrumental na banda foi mais acentuada, com as diversas modificações e alterações dos mecanismos instrumentais, a citar a inclusão do sistema de válvulas nos trompetes e trompas, bem como a construção de novos instrumentos de sopros, a exemplo da família dos saxofones e *saxhorns*.

A intensa atividade de construção dos instrumentos de sopro, motivada pela expansão das bandas de música no Oitocentos, promoveu um lucrativo negócio, o das patentes de instrumentos. Sendo o instrumento criado bem recebido pelo meio musical, o autor da criação poderia receber muito dinheiro patenteando sua experiência. Com isso, houve um aumento da quantidade de novos instrumentos de sopros para serem utilizados, a disposição dos músicos e das bandas. Essa maior oferta de instrumentos colaborou para que as bandas de música do século XIX não possuíssem uma padronização instrumental.

Essa flexibilização pode ser notada também nas partituras impressas na época com cópias presentes no acervo da banda da polícia. Editoras de diferentes países como a Itália (G. Ricordi & C., Alfonso Lapini - Editore Stampatore), a Alemanha (Edition Louis Oertel; Edition Peters; August Cranz) e a França (Margueritat; Millereau Editeur; Alliance Musicale - Ancienne Maison Lafleur, E. Gaudet Editeur; Evette e Schaeffer Editeur) seguiram as denominações usadas pelos compositores de seus próprios países. Cada compositor e arranjador escreveu para um grupo específico ou seguiu a instrumentação que lhe conviesse.

Para a instituição militar, a fixação de um grupo instrumental com um quadro de músicos estável não foi conside-

rada uma prioridade. A quantidade numérica de músicos e de instrumentos distintos existentes nos grupos militares eram bem variáveis. Isto se dava porque o soldado-músico poderia ser transferido a qualquer momento para outro regimento sem que necessariamente alguém viesse a substituí-lo. Dessa forma, os grupos militares dependiam de pessoas já alistadas para tocarem um instrumento específico, situação que se demonstrava bastante imprevisível.

No caso da banda policial cearense, essa maleabilidade na disposição instrumental pode ser conferida nas partituras e imagens da banda até o início da década de 1920, quando se observa um início de padronização da instrumentação. Na comparação entre as partituras da banda da polícia cearense e sua iconografia observou-se que as duas famílias de instrumentos que mais promoveram uma miscelânea terminológica foram os *saxhorns* e os trompetes. Por possuir modelos de instrumentos que iam do agudo até o grave, a família do *saxhorns* constituiu-se em uma base instrumental para a banda de sopros na segunda metade do século XIX e início do XX.

O que se observou no estudo das partituras da banda da polícia é que os copistas adotaram designações diferentes para o mesmo instrumento. O problema da miscelânea terminológica é a confusão que trouxe para os estudiosos em organologia e para os intérpretes interessados em recriar as músicas para sopro desta época. Como identificar o instrumento mencionado na partitura? A reflexão sobre o assunto a seguir pretende ajudar a solucionar esse problema partindo da análise pesquisada a partir das práticas adotadas pela banda da polícia cearense. A discussão que se segue aponta essas diferenças de origem dos termos e alguns motivos que levaram a esta confusão. É preciso frisar ainda que, por causa da flexibilidade instrumental mencionada anteriormente, é possível que nem sempre a banda possuísse o instrumento designado na partitura,

sendo obrigada a substituí-lo sem, contudo, mudar necessariamente a indicação do instrumento na partitura.

O *saxhorn* é uma família de instrumentos criada pelo construtor franco-belga Adolph Sax. Considerado um instrumento híbrido, associado por alguns especialistas, como parente da família do *bugle* (BATE; HERBERT, MYERS, 2011[200-]). Para o musicólogo português Ernesto Vieira, a origem deste instrumento vem da trompa *-horn* - numa alusão a inclusão de "cilindros com pistões" na trompa "de harmonia", realizado pelo alemão Heinrich Stölzel em 1814 (VIEIRA, 1899, p. 452-454). Nos seus livros de instrumentação, Alessandro Vessela e Cecil Forsyth entendem que a origem parte do instrumento inglês *bugle* (VESSELA, [1894/1954], p. 52; FORSYTH, 1982, p. 163). Para além das discordâncias sobre o inventor, as divergências demonstram a riqueza de experimentações pela qual o século XIX passou com relação aos instrumentos de sopro, indicando também que as informações sobre essas alterações circulavam entre os países, cada um realizando suas modificações particulares.

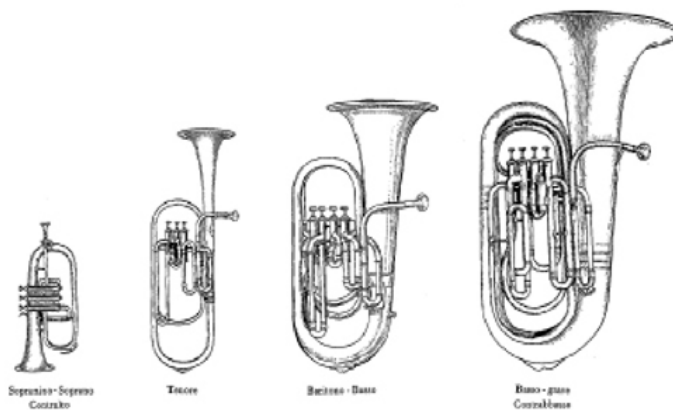
O *saxhorn* foi construído tanto com válvulas a pistões quanto com válvulas rotativas (BATE; HERBERT, MYERS, 2001 [200-]) produzindo uma escala cromática descendente (FORSYTH, 1982, p. 163). Alessandro Vessela divide a família do *saxhorn* em oito instrumentos diferentes, alternando as afinações de Mib e Sib, com a possibilidade de usar mais um *saxhorn* baixo grave em Fá (VESSELA, [1894/1954], p. 52). O musicólogo Cecil Forsyth dividi-o em sete instrumentos considerando o instrumento tenor o mesmo do barítono¹¹⁸. Essa família constituiu, na segunda metade do

¹¹⁸ As questões envolvendo a nomenclatura, afinação e *design* do *saxhorn* mostra-se um assunto complexo, como podemos observar nos três textos que tratam do verbete *saxhorn* no dicionário Grove, em que os autores apresentam discordâncias entre si sobre esses três pontos. Conferir: BATE, Philip; HERBERT, Trevor; MYERS, Arnold. Saxhorn. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/24667>. Acesso em: 17 set. 2017; MONTAGU, Jeremy. Saxhorn. *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press, 2011. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e5914>. Acesso em: 25 ago 2017; SAXHORN. In: KENNEDY, Joyce; KENNEDY, Michael;

século XIX, a base sonora das bandas de música, tendo pouca importância na orquestra (FORSYTH, 1982, p. 163).

O *saxhorn* recebeu nomes diferenciados nos países onde foi sendo adotado. Na Itália, por exemplo, ele estabeleceu a família do *flicorno* (ou *fliscorno*, termo usado em Portugal), ainda hoje compondo as bandas italianas. Sob a influência das partituras impressas que chegaram à banda da polícia, o grupo cearense adotou nomes de origens diferentes para a família do *saxhorn*, estabelecendo uma disposição terminológica mesclada na partitura. Embora as fotografias da banda da polícia, tirada no período de 1879 e 1897, e a menção da compra dos instrumentos no ano de 1930 pela instituição policial mencionem que a principal origem de compra dos instrumentos tenham sido a França, a banda registrou a terminologia deste instrumento como usada também na Alemanha e Itália. Abaixo, apresentamos a imagem da família do *flicorno*, como aparece no Manual de Instrumentação do italiano Alessandro Vessela.

Figura 8 - Desenhos e formatos da família do flicorno



Fonte: Vessela ([1894/1954], p. 52)

RUTHERFORD-JOHNSON, Tim (ed.). *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford University Press, 2012. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t237/e8988>. Acesso em: 17 set. 2017.

O instrumento mais agudo desta família é o *flicorno* soprano em mib¹¹⁹ que, na França, foi chamado de *petite bugle*. A denominação francesa apareceu em boa parte das cópias manuscritas da polícia. Uma situação interessante ligada a esse instrumento pode ser conferida na peça *Abruzzi*, partitura existente no acervo da banda da polícia e cujo fundo documental contém um *score*¹²⁰ impresso pela editora italiana e cópias das partes manuscritas¹²¹. No *score*, o *flicorno* soprano não consta na instrumentação, aparecendo somente nas partes manuscritas, sem data, como *petite bugle*. Como não existe o *flicorno* soprano na edição impressa, observa-se que a parte de *petite bugle* corresponde a uma transposição do *flicorno* em sib do *score* editado. O acréscimo da parte de *flicorno* soprano à instrumentação original da peça impressa sugere que o instrumento francês existia no grupo.

Outra possibilidade é que a denominação francesa pode ter sido usada para indicar um instrumento semelhante, disponível no instrumental da polícia e que pudesse tocar a parte específica. São estas adaptações, feitas no interior da própria banda, que queremos apontar nesta parte, chamando à atenção para sua existência e mostrando como elas interferem e modificam a sonoridade da execução da peça. Por vezes, essas adaptações e imprecisões tornam difícil perceber, com exatidão, o tipo de sonoridade que a banda teria.

O segundo instrumento da família do *flicorno* é o soprano em sib. Ele é ainda hoje usado nas bandas de sopro brasileiras mantendo a denominação alemã de *flu-*

¹¹⁹ No nosso texto usaremos a denominação da família de *saxhorn* como usado pelos italianos porque eles conceberam a mesma denominação de *flicorno* para todos os seus instrumentos, fazendo diferença apenas na tessitura e afinação (VESELLA, [1894/1954], p. 52-60).

¹²⁰ Partitura completa contendo toda a instrumentação de uma peça orquestrada para banda.

¹²¹ Cf. NASALLI-ROCCA, S / CHIBBARO, Angelo. *Abruzzi - Marcha*. Para banda de música. Partitura. Milão: G. Ricordi e C. Editori Stampatori; manuscrito, 1926. ABMPMCE.

gelhorn. A classificação francesa se diferenciou da italiana ao denominar o instrumento de *saxhorn* “contralto”, com campana horizontal. A classificação de soprano em um país e contralto em outro é uma das confusões ligadas à nomenclatura dos instrumentos de sopro na qual Forsyth (1982, p. 163) chama à atenção¹²².

Nas partituras do acervo da polícia, o instrumento apareceu frequentemente denominado pela terminologia italiana: *flicorno* em sib¹²³. Em outras partes, apareceu com a outra designação francesa: *bugle*¹²⁴. A nomenclatura alemã do *flicorno* soprano (*flugelhorn*) apareceu mais frequente nas partes impressas das editoras alemãs, como na valsa *Strand-Idyllen* e da valsa *Violette de Bois*¹²⁵. Contudo, observando a

¹²² Bate, Herbert e Myers informam uma afinação dos instrumentos agudos diferente de Forsyth, Vessela e do próprio texto que está no Grove, sem indicação de autoria. Para Bate, Herbert e Myers a afinação dos *saxhorns* sopranino, soprano, contralto e tenor estão respectivamente afinados em Dó/Sib, Fá/Mib, Dó/Sib e Fá/Mib ao invés de Mib, Sib, Mib e Sib como propõem os outros autores. Observando o catálogo de Thibouville-Lamy de 1878, as afinações dos *saxhorns* seguem mais proximamente ao disposto por Vessela. A diferença estava no *saxhorn* contralto que poderia ser encontrado nas duas afinações informadas - Sib e Mib - e o *saxhorn* tenor fabricado na afinação de Fá e Mib (não levando em consideração as afinações em “dó”) (BATE, Philip; HERBERT, Trevor; MYERS, Arnold. *Saxhorn*. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/24667>. Acesso em: 17 set. 2017; VESELLA, [1894/1954], p. 52; CATALOGUE Jérôme Thibouville-Lamy, 1878, p. 127).

¹²³ Cf. PUCCINI, Giacomo. *Corazatta Sicilia*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1927, ABMPMCE; VERDI, Giuseppe. *Falstaff*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1921, ABMPMCE. AMOROSO, Francesco. *Palermo*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1928, ABMPMCE.

¹²⁴ Cf. EYSLER, Edmund. *Amor de Príncipes*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1913, ABMPMCE; MEDEIROS, Anacleto de. *Dr. Pinheiro Freire*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1931, ABMPMCE. No catálogo de Thibouville-Lamy de 1878 o instrumento é apresentado pelos dois nomes: *saxhorn* contralto em sib ou *bugle*. Pelo catálogo francês da casa Margueritat de 1911, o instrumento apareceu com o nome de *grand bugle* em sib para diferenciar do *petite bugle* em mib. Norman del mar. menciona que o termo é confuso e que *bugle* foi também comumente usado pelos ingleses em sentido mais amplo, para referir-se a diferentes espécies de instrumentos, inclusive os *keyed bugles* (Catalogue Jérôme Thibouville-Lamy. 1878, p. 122; *Catalogue d'instruments de musique Margueritat*, 1911, p. 6; DEL MAR, 1983, p. 331).

¹²⁵ Cf. FETRÁS, Oscar. *Strand-Idyllen, walzer / Sea-shore Idyls, waltz, op. 80*. Para banda de música. Partitura. Hannover: Edition Louis Oertel; manuscrito, 1905. ABMPMCE; VOLLSTEDT, Robert. *Violette des Bois, valse / Veilchen aus dem Wienerwalde, walzer, op. 38*. Para banda de música. Partitura. Hamburgo: Aug. [August] Cranz; manuscrito, 1929. ABMPMCE.

partitura editada de *Tannhäuser* pela editora *Ricordi* vemos que a designação alemã aparece entre parêntesis, abaixo da designação italiana¹²⁶. A utilização da denominação alemã na partitura impressa na Itália deve-se, provavelmente, ao fato de a editora querer atingir a comercialização desta música no universo das bandas alemãs, uma vez que a peça editada foi escrita por um importante compositor alemão.

O que é interessante, no caso do Brasil, é que a denominação *flugelhorn* passou a ser hoje a predominante. Se pensarmos que a circulação de música de compositores italianos no país foi maior do que a de alemães, poderíamos achar essa situação incomum. Por outro lado, se pensarmos que esta predominância tenha decorrido da compra e utilização mais acentuada dos instrumentos de sopro vindos da Alemanha, a adoção desta nomenclatura pode ser encarada como normal. Tal hipótese não pode ser aqui comprovada, uma vez que extrapolou o âmbito da pesquisa realizada. No entanto, as partituras da banda da polícia podem ser um importante contributo para futuros debates sobre esta questão.

O terceiro instrumento da família, bastante presente no instrumental da polícia foi o *flicorno* contralto em mib. Seu nome mais comum é *saxhorn* em mib, embora seja o instrumento desta família que mais denominações diferentes recebeu: *corno* ou *corni in mib*, *clavicorno* em mib e *genis* na Itália; *bugle* alto, *saxhorn* tenor em mib, *saxtromba* em mib na França; trompa [em mib] em Portugal; *althorner* Es na Alemanha (VESSELA, [1894/1954], p. 54; VIEIRA, 1899, p. 454). A denominação *genis* é uma particularidade da nomenclatura italiana para este instrumento (VESSELA, [1894/1954], p. 54), adotada na banda da polícia¹²⁷ e que permanece ainda hoje sendo usada em bandas de música no Nordeste do Brasil.

¹²⁶ Cf. WAGNER, Richard. *Tannhäuser*. Para banda de música. Partitura. [s.n] : G. Ricordi e C. ; manuscrito. 1915, ABMPMCE.

¹²⁷ Cf. PUCCINI, Giacomo. *Corazatta Sicilia*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1927, ABMPMCE. WAGNER, Richard. *Il Maestri Cantori di Norembega*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1903, ABMPMCE.

Em algumas partituras a denominação do *flicorno* em mib levanta dúvidas sobre qual o instrumento está sendo pedido. Por isso, é necessário ter alguma precaução na definição deste instrumento. Em alguns lugares, ele surgiu indicado somente como “trompa”, como aparece no *score* das *Cenas Espanholas*¹²⁸. Para diferenciar da trompa de “harmonia” atual em fá (sib/fá posteriormente) é preciso ler a tonalidade e assim determinar a afinação do instrumento. Em outros, a confusão se deu com o saxofone alto que possui a mesma afinação em mib, como acontece na partitura *Madame de Thebes*¹²⁹. Neste caso, foi preciso analisar a extensão que se empregou do instrumento e a forma como foi composta a linha melódica. A escrita de acompanhamentos caracterizou mais o *saxhorn* em mib enquanto a escrita de melodias caracterizou mais o saxofone alto.

Outra denominação particular que surgiu no estudo das partituras da polícia foi o termo “coralto”. Na parte copiada por Justino Marinho, em 1931, da peça *Mousinho de Albuquerque*¹³⁰, o copista usou a denominação francesa de “cor alto”, juntando os dois termos e formando uma só palavra. De acordo com o catálogo do fabricante Couesnon de 1912, o termo “cor alto” indicava, na realidade, a trompa de “harmonia” em Mib e não o instrumento da família dos *saxhorns* (CATALOGUE COUESNON; C^a. PARIS, [1912], p. 36). Nas imagens da banda de 1897 e 1910 pode-se conferir um exemplar da trompa de “harmonia”. Como não localizamos nenhuma partitura de trompa em Fá, é possível que o instrumento das duas imagens seja um “cor alto” em mib. Portanto, o “coralto” poderia representar tanto o *saxhorn* em mib quanto a trompa de “harmonia” em mib.

¹²⁸ Cf. ENCARNAÇÃO, M. J. *Cenas Espanholas*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1921, ABMPMCE.

¹²⁹ Cf. LOMBARDO, Carlo. *Madame de Thebes*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1932, ABMPMCE.

¹³⁰ Cf. MORAES, João Carlos de Souza. *Mousinho d'Albuquerque*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1931. ABMPMCE.

As imagens da banda da polícia demonstram que o *saxhorn* em mib foi um instrumento importante no grupo por ter sido usado para iniciar os menores aprendizes de música no estudo dos instrumentos de sopro, conforme mencionamos anteriormente. Além disso, pelo fato de ser um instrumento de fácil execução em relação a outros de sopro (calibre menor do bocal para soprar e fazer soar o instrumento), de ter um menor tamanho e soar na região média da tessitura dos sopros, este instrumento foi bem recebido pelos compositores, estando bastante presente nas formações instrumentais de diversos países.

Os três *flicorni* seguintes tiveram um significativo processo de alteração na banda da polícia. As modificações se deram tanto ao nível da nomenclatura do instrumento quanto na clave utilizada. O *flicorno* tenor em sib não parece ter sido usado na banda embora, em algumas peças, exista a indicação do instrumento. As imagens não apontam a presença desse instrumento e as partituras manuscritas também não indicam sua utilização¹³¹. Mais frequentemente utilizado no conjunto da polícia foi o *flicorno* barítono e o baixo em sib. Segundo Vessela, os três instrumentos, embora sendo afinados em sib, não são considerados instrumentos transpositores. Para isso, suas linhas devem estar escritas na clave de fá (VESSELA, [1894/1954], p. 54). Quando escritos na clave de sol, eles atuaram como instrumentos transpositores de oitava, prática que ocorria em países como a França (FORSYTH, 1982, p. 165).

Além da questão da clave, a nomenclatura dos instrumentos também sofreu uma profunda modificação. Nas partituras da polícia, o *flicorno* barítono aparece comumente designado com seu nome italiano de bombardino, ou pelas suas variantes *baryton*, *barytono*, sem origem específica. O *flicorno* baixo, chamado de *bassiflicorno* na Itália, foi também chamado de eufônio, tanto pelos italianos como

¹³¹ Cf. AMOROSO, Francesco. *Palermo*. Para banda de música. Partitura. Milão: G. Ricordi e Editori Stampatori; manuscrito, 1926. ABMPMCE.

pelos alemães (VESSELA, [1894/1954], p. 56), aparecendo as duas denominações na partitura. Contudo, mesmo usando o mesmo nome - eufônio -, a perspectiva de criação do instrumento foi distinta: os italianos entendiam o eufônio como um instrumento da família do *flicorno*, os alemães, da família da tuba (VESSELA, [1894/1954], p. 56). Mesmo que aparentemente iguais, as tubas já existiam antes da uniformização dos modelos proposto por Adolph Sax (SACHS, 2006, p. 431-432). Por isso, algumas diferenças de construção e mecânica deviam existir.

Nas partituras das edições italianas, a editora segue a explicação anterior. Na partitura da marcha *Palermo*, por exemplo, a editora utiliza a designação *flicorno* para todos os instrumentos da família com suas respectivas afinações. No caso do *flicorno* barítono e *basso*, põe entre parêntesis os nomes "bombardino" e "eufônio" respectivamente, utilizando a clave de fá e acrescentando que são os "sons reais" que estão escritos¹³².

Na banda da polícia, a falta de clareza sobre qual destes instrumentos devem ser tocados, acontece mais nas partituras manuscritas, as quais não seguem um padrão. Em algumas partes, como no *score* de *Mousinho de Albuquerque*, está escrito apenas a indicação de dois barítonos¹³³. Segundo a recomendação de Vessela, a indicação da linha do *flicorno* barítono e do baixo deveria ser feita em uma única linha escrita na clave de Fá (VESSELA, [1894/1954], p. 54). Neste caso, portanto, era possível utilizar tanto o bombardino quanto o eufônio, executando as mesmas linhas e separando apenas quem iria tocar o 1º instrumento e o 2º (VESSELA, [1894/1954], p. 54).

Em outros momentos, como na partitura instrumentada pelo italiano Luigi Maria Smido - *Il Maestri Cantori di Norembega* [*Os Mestres Cantores de Nuremberg*], a par-

¹³² *Idem*.

¹³³ Cf. MORAES, João Carlos de Souza. *Mousinho de Albuquerque*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1901, ABMPMCE.

titura está organizada com os dois *bassiflicorni* (eufônio) escritos na clave de sol, e os *bombardini* escritos na clave de fá. Neste caso, o próprio instrumentista que tocava o eufônio deveria fazer a transposição das notas para o instrumento em sib, tendo em vista que, a escrita da linha do eufônio na clave de sol implicava executar a parte como um instrumento transpositor.

A confusão maior que aparece em boa parte das cópias manuscritas é que o barítono e bombardino surgem como sendo dois instrumentos diferentes ao invés de serem sinônimos do *flicorno* barítono em sib¹³⁴. A separação foi acentuada escrevendo a parte de barítono em sol, para leitura de transposição, e o bombardino em clave de fá, leitura de som real. Além da clave que já indicava a transposição, foi sendo escrito nas partes, a informação “bombardino em dó” (ut, C) e “barítono em sib” para acentuar quando era leitura real ou transpositora. Portanto, o bombardino foi sendo pensado como um *flicorno* baixo e, por isso, a sua denominação passou a ser sinônimo de “eufônio” nas cópias das partituras da banda da polícia.

Os *flicorni basso-grave* em mib e o *contrabasso* em sib representaram os instrumentos mais graves da família dos *saxhorns* na banda. Na imagem da banda da polícia de 1879 e em 1910 encontramos o modelo vertical. O instrumento grave que predomina na polícia são as tubas no modelo espiral, chamadas também de helicon, conforme aparece nas imagens de 1897, 1929 e 1932. O modelo espiral era um instrumento mais fácil de carregar nas marchas e desfiles. Seu formato maior, chamado de sousafone, aparece registrado na imagem de 1932. O uso de um ou de outro exemplar não alterou a instrumentação.

Quanto a nomenclatura, houve algumas divergências. Os italianos denominaram o *flicorni* baixo (*basso-grave*)

¹³⁴ Cf. ANÔNIMO. 12 (*Recordação do José*). Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1929. ABMPMCE; SOBRAL, Francisco. *Dr. Fernandes Távora*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1931, ABMPMCE.

em mib de *bombardoni* e o baixo em sib de *contrabassi* (VESSELA, [1894/1954], p. 57-58). Nas partituras da polícia, o baixo em Mib passou a ser chamado de bombardão¹³⁵ e o mais grave apenas, de contrabaixo ou baixo em sib¹³⁶. Ambos realizavam as partes mais graves da banda e poderiam vir em partes separadas com som real. Nas cópias manuscritas era mais comum separar as partes escrevendo-as com suas devidas alterações para a afinação. Quando escritas juntas, numa mesma linha, indicavam apenas que era a linha dos baixos em som real¹³⁷ deixando, para os instrumentistas, a realização de suas respectivas transposições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto procurou discutir sobre a problemática da terminologia de instrumentos de sopro durante o século XIX mediante o estudo da iconografia da banda da Força Policial Militar do Ceará e das partituras existentes em seu acervo, preservado na sede atual da banda em Fortaleza. Partindo de uma análise comparativa das partituras com os documentos iconográficos, arquivísticos e bibliográficos levantados durante a pesquisa de doutorado pode-se concluir inicialmente que a terminologia dos instrumentos de sopro não foi uma condição uniforme nos países.

Por ser o século XIX um período de forte presença de experimentação de técnicas e construção de instrumentos, por ser a patente de instrumentos um meio lucrativo de trabalho, proliferou o surgimento de novos instrumentos e de aprimoramento dos que já existiam. Esses modelos, muitas vezes iguais, receberam nomes diferenciados em

¹³⁵ Cf. COLLAZO, Ramon. *Mamã yo quiero un novio*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1929, ABMPMCE; ANÔNIMO. 12 (*Recordação do José*). Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1929. ABMPMCE; GUERREIRO, Heráclito. 142. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1930, ABMPMCE.

¹³⁶ Cf. SOBRAL, Francisco. *Dr. Fernandes Távora* (ou *Dr. Manoel do Nascimento Fernandes Távora*). Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1931, ABMPMCE.

¹³⁷ Cf. ENCARNAÇÃO, M. J. *Cenas Espanholas*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1921, ABMPMCE; DONIZETTI, Gaetano. *Sinfonia da ópera Fausta*. Para banda de música. Partitura. Manuscrito, 1917, ABMPMCE.

seus países de origem. Portanto, não é possível generalizar a questão em uma terminologia única dos instrumentos de sopro neste período.

A impossibilidade de generalização pode ser observada e exemplificada pelo estudo do que aconteceu na banda da polícia. Esse grupo “mistura” as nomenclaturas de instrumentos de países distintos, apropriando-se dos termos de acordo com sua realidade de prática musical. A diversidade de instrumentos criados, com nomenclaturas diferenciadas para modelos semelhantes, contribui para que haja uma miscelânea terminológica, às vezes, difícil de ser identificada. Cremos ser possível, entretanto, comparar casos e estabelecer relações entre eles. Se não é possível trabalhar com uma terminologia única, é possível estabelecer um grupo de terminologias usadas de forma mais frequente por estes grupos.

As diversas disposições instrumentais retratadas pelas fotografias da banda e nas formações elencadas das partituras tocadas pelo grupo policial demonstram o quão flexível foram as instrumentações do repertório da banda da polícia ao longo do Império e da Primeira República no Brasil. É possível supor também que tenham existido outras variantes dessas formações discutidas. Esta flexibilização instrumental reforça a dinamicidade musical que o conjunto de sopros e percussão demonstrou ao longo do século XIX e início do XX, aspecto aqui evidenciado pela banda da polícia do Ceará.

Por fim, ressaltamos a importância do uso da iconografia como fonte para análise e definição do instrumento em discussão. A compreensão e determinação da correta definição de qual instrumento é designado na instrumentação de uma peça possibilitará uma recriação mais consciente da música em foco, auxiliando também em estudos musicológicos futuros sobre o mesmo assunto.

REFERÊNCIAS

BAINES, Anthony; TEMPERLEY, Nicholas. Pitch. In: *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press, 2011. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e5199>. Acesso em: 17 set. 2017.

BARROSO, Gustavo; RODRIGUES, J. Wash. *Uniformes do Exército Brasileiro - 1730-1922*. Paris: A. Ferroud, F. Ferroud, 1922.

BATE, Philip; HERBERT, Trevor; MYERS, Arnold. Saxhorn. *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/24667>. Acesso em: 17 set. 2017.

BATE, Philip; TARR, Edward H. Valve (i). In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/28961>. Acesso em: 14 set. 2017.

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. Trombetas, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para a história dos instrumentos de sopro no Brasil. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 15, 2005, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro, 2005, 1123-1130. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao19/fernandobinder_paulocastagna.pdf. Acesso em: 23 jun 2012.

COSTA, Maria Clélia Lustosa. A cidade e o pensamento médico: uma leitura do espaço urbano. *Mercator - Revista de Geografia da UFC*, ano 01, n. 02, 2002.

DEL MAR, Norman. *Anatomy of the orchestra*. California: University of California Press, 1983.

FORSYTH, Cecil. *Orchestration*. 2. ed. New York: Dover Publications Inc., 1982 (1. Ed.; Londres: Macmillan and Co., Limited, 1914).

HERBERT, Trevor; BARLOW, Helen. *Music and the British military: The long nineteenth century*. New York: Oxford University Press, 2013.

MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro. *Banda de Música da Força Policial Militar do Ceará: uma história social de práticas e identidades musicais (c. 1850-1930)*, 2017. 481f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (cotutela), Belo Horizonte, 2017.

MONTAGU, Jeremy. Saxhorn. *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press, 2011. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t1114/e5914>. Acesso em: 25 ago 2017.

OLING, Bert; WALLISH, Heinz. Instrumentos de Sopro. In: *Enciclopédia dos Instrumentos Musicais*. Lisboa: Livros e Livros, 2004, p. 89-119.

OLIVEN, Ruben George. Cultura e Modernidade no Brasil. *Revista São Paulo em Perspectiva*. v. 15, n. 2, p. 3-12, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8571.pdf> Acesso em: 25 nov. 2015.

PAGE, Janet K. Band: Military music. *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774>. Acesso em: 15 out. 2014.

SACHS, Curt. *The History of Musical Instruments*. New York: Dover Publications, Inc. 2006.

SAXHORN. In: KENNEDY, Joyce; KENNEDY, Michael; RUTHERFORD-JOHNSON, Tim (ed.). *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2012. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t237/e8988>. Acesso em: 17 set. 2017.

SOUZA, Antônio Wilson Silva de. Legiões de Voluntários Reais de São Paulo (1806). In: *Figurinos Militares: iconografia manuscrita sobre o Brasil no Arquivo Histórico Ultramarino*. Brasília: Arquivo Histórico Ultramarino, 2007.

SOUSA, Pedro Marquês. *As Bandas de Música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): história, organologia, repertórios e práticas interpretativas*. 2013. 381f. Tese (Doutorado em Ciências Musicais), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

SOUSA, Pedro Marquês. *Toques de ordenança militar*. Parede (Portugal): Tribuna da História / Príncípia Editora, 2013.

VESSELA, Alessandro. *Studi do Strumentazione per Banda*. Organização do Compêndio e Apêndice: Alamiro Giampieri. [s. l.]: Ricordi, [1894/1954].

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*. 2. ed. Lisboa: Lamber-tini, 1899.

3.3 MEMÓRIAS DE UMA BANDA CENTENÁRIA: RESGATE DAS MEMÓRIAS E PRÁTICAS DA CORPORAÇÃO MUSICAL 13 DE MAIO

Marcos Botelho ¹³⁸

Quando pensamos em uma cidadezinha do interior alguns estereótipos nos vem à mente: uma praça com idosos sentados e crianças brincando, ao fundo uma igreja, um coreto e uma banda. Estas imagens são verdadeiras em inúmeras cidades pelo interior do Brasil, com algumas variações é claro, mas pensar numa tarde de domingo, a festa da padroeira, a quermesse da Igreja, até mesmo alguns funerais em uma cidade do interior sem uma banda é fato impossível. Presentes em quase todas as festas e cerimônias, às bandas de música, estão enraizadas na cultura popular. Sua presença é notada em muitas cidades do Brasil.

Nossa tradição de Banda remonta à colonização portuguesa. Nos primórdios da colonização, os catequistas, aqui chegados, já organizavam grupos instrumentais com os índios. Também era hábito dos senhores de fazenda, no século XVII, formarem bandas com escravos sob direção de mestres trazidos da Europa (BOTELHO, 2006).

A pesquisadora Maria de Fatima Tacuchian (GRANJA, 1984) demonstra que os governadores portugueses, na América Portuguesa durante o período colonial, mantinham grupos de três a quatro músicos, chamados de chameleiros. No século XIX, as famosas Bandas de Barbeiros, formadas geralmente por africanos libertos, eram remanescentes destes músicos que eram formados por negros, sendo antecessores da banda de música tal como a conhecemos hoje.

O escritor José Ramos Tinhorão (1976) apresenta o decreto de 20 agosto de 1802 que tornou obrigatória a

¹³⁸ Universidade Federal de Goiás (UFG).

existência de banda de música em todo Regimento de Infantaria mantido pelo erário público. Isto fez com que estas novas bandas militares substituíssem as antigas formações de chameleiros e bandas de barbeiros. Era necessário grande número de músicos para suprir esta demanda nos quartéis. Ainda complementa que a banda militar, era uma das poucas oportunidades que grande parte da população das principais cidades brasileiras tinha para ouvir música instrumental, na segunda metade do século XIX. Essa oportunidade era de fato “a música domingueira dos coretos das praças” (TINHORÃO, 1976 p. 58).

Em inúmeras localidades estas bandas surgiram e se desenvolveram em conjunto com a comunidade que a cercavam. Muitas vezes conhecemos as bandas pelo nome de suas cidades e não pelo seu nome próprio. Nas cidades onde existem mais de uma, muitas vezes estas são ligadas aos movimentos políticos locais. Algumas bandas são formadas por dissidências políticas, como o caso da Corporação Musical 13 de Maio. Muitas destas bandas possuem existências longevas, são mais que centenárias. Desse modo, suas práticas e tradições acabam se fundindo às práticas culturais de suas localidades.

No ano de 2016 iniciamos o projeto “Em busca da memória de uma banda centenária: resgate da memória oral Corporação Musical 13 de Maio”. O projeto foi contemplado com recursos do Fundo de Arte de Cultura de Goiás e Rumos Itaú Cultural. Assim foi produzido o vídeo documentário “Memórias de uma Banda Centenária”, além de editadas e revisadas 10 músicas de compositores da banda, 10 textos com as impressões da equipe e reestruturação do sítio eletrônico da banda (www.banda13de-maio.com.br). Durante a realização deste projeto foram gravadas 18 horas de depoimentos com membros da banda e da comunidade local. Os depoimentos foram realizados por Marcos Botelho e Andrea Teixeira, a equipe ainda foi constituída por Ana Guiomar Rêgo Souza, Magda

Clímaco e Ramir Curado. Este projeto se desdobrou em outro contemplado no Fundo de Arte e Cultura de Goiás no ano seguinte intitulado “Implantação do acervo musicológico da Corporação Musical 13 de Maio”. Desse modo, todo o acervo de músicas foi higienizado, acondicionado, escaneado e inventariado (esta fase ainda não totalmente concluída). Ainda se somaram a digitalização e disponibilização do acervo de fotografias e a edição e revisão de mais 25 obras do acervo.

CONCEPÇÕES E PROCESSOS DA PESQUISA

Foi utilizado como base inicial a concepção de história adotada por Freire (1994). Para tal, em primeiro lugar entendemos que: “História é um relato, interpretativo, feito por um sujeito histórico, ele próprio impregnado de significados e percepções inerentes a seu tempo, e dos quais ele nunca poderá se despir inteiramente” (FREIRE, 1994, p 114). A reconstrução histórica foi feita nos moldes da história social. Entendemos história social como aquela cujo objetivo final é o homem em sociedade e suas articulações (Cardoso, 1983). Sabemos que as bandas de música não formam uma sociedade em si, porém formam um agrupamento dentro da sociedade como um todo. Uma sociedade comporta vários agrupamentos “esses grupos podem incidir em categorias socioeconômicas ou podem compartilhar vínculos diferentes, tais como ocupação, idade, sexo, confraria ou lealdade a uma comunidade de um povoado” (HUNT, 1992 p 63). Portanto, em nosso estudo, entrelaçamos o universo da corporação musical com a complexidade da sociedade local.

Acrescentamos que a história é um fenômeno social, “o indivíduo puro e simples é invisível enquanto tal na perspectiva histórica” (FREIRE, 1994 p 115). Por esta visão, a sociedade é entendida como uma pluralidade e uma heterogeneidade de significados (FREIRE, 1994), com uma unidade que é dada pelo imaginário dessa sociedade. Existem dentro de

uma mesma sociedade diferentes culturas, com diferentes expressões, inclusive artísticas, do que resulta uma trama social heterogênea e complexa. Complementando, “dentro de uma mesma sociedade, as identidades são múltiplas e comumente conflituosas (memória de família, locais, de classes, nacionais etc.)” (CATROGA, 2000 p 58).

Este conceito permite compreender as bandas como síntese de diferentes significados, possibilitando entendê-las como uma das inúmeras instâncias de articulação social. O seu repertório é excelente exemplo, pois comporta simultaneamente gêneros musicais provenientes de vários espaços da sociedade, como por exemplo, as marchas militares, músicas provenientes do teatro musical (óperas, operetas, revistas, mágicas etc.) as músicas dos meios de comunicação de massa ou outras. Assim “a pluralidade de expectativas e de memórias é o inevitável corolário da existência de uma pluralidade de mundos e de uma pluralidade de tempos sociais” (CATROGA, 2001 p 34).

Ressaltamos também o conceito de mudança abordado por Nettl (2002). Achamos oportuno utilizar estes conceitos, pois o objeto de estudo é reconhecidamente ligado à “tradição”. À primeira vista, as mudanças são nulas. Observamos, porém, que Nettl (2002) considera que o conceito de mudança não é fixo, e que muda de cultura para cultura. O entendimento do conceito de mudança deve ser buscado no próprio âmbito de estudo. Pelo fato de as bandas serem intimamente ligadas às “tradições” e ao passado, deve-se ter especial cuidado ao tentar buscar compreender as mudanças e continuidades, ressaltando-se que a compreensão, para os membros das bandas sobre o que muda, não é, necessariamente o mesmo ponto de vista do observador externo. Mesmo o que é considerado imutável deve ser encarado como uma “construção cultural”, sujeita a variações, tanto no tempo como no espaço (Burke, 1992). “A tradição é um processo - vive apenas enquanto

é continuamente reproduzida. É efervescente, vital em sua aparente quietude” (PIRNS *apud* BURKE, 1992, p 198).

A sociedade é entendida por nós como algo também constituído pelo imaginário. O imaginário é o que une um determinado número de indivíduos de modo que estes passem a perceber como uma unidade social. Castoriadis (1986) afirma que “não podemos compreender uma sociedade sem um fator unificante, que fornece um conteúdo significado e o entrelace com as estruturas simbólicas.” (CASTORIADIS, 1986, p. 193) O mesmo autor acrescenta, ainda, que: “as instituições não se reduzem ao simbólico, mas elas só podem existir no simbólico, são impossíveis fora de um simbólico em segundo grau e constituem cada qual sua rede simbólica”.

Para isso, foram usados como métodos operacionais depoimentos pessoais e entrevistas. Estas revelaram-se importantes, pois a memória das bandas confunde-se com a história pessoal de seus componentes, sendo então, o recurso da história oral de grande relevância para esta pesquisa. “A ligação visceral existente entre a memória das bandas e a de seus integrantes não permitiria outro tipo de abordagem”. (MESQUITA, 1994, p. 48). Citando Nóbrega (2000, p. 4):

O indivíduo que dá seu relato de vida e que conta sua história não constitui ele próprio o objeto de estudo, e sim uma matéria prima para as informações necessárias através dele e da sua experiência de vida, sendo de fundamental importância a história do indivíduo associada à história geral.

Foram utilizadas entrevistas temáticas, baseando-se na participação do entrevistado no tema escolhido como foco principal. A história de vida do entrevistado tem, como maior interesse, o indivíduo na história (NÓBREGA, 2000). Utilizamos a reminiscência pessoal, ou seja, a evidência oral específica das experiências de vida do informante. A

reminiscência pessoal pode proporcionar uma riqueza de detalhes e atualidade que de outra maneira não pode ser encontrada. "Os dados orais podem proporcionar detalhes insignificantes que de outra maneira são inacessíveis e, por isso, estimulam o historiador a reanalisar outros dados de maneira nova" (PRINS *apud* BURKE, 1992, p. 195).

Devemos, porém, ter em mente que estes relatos, embora feitos por pessoas que viveram os fatos relatados, não deixam de ser uma visão de hoje sobre fatos passados. Foram, contudo, de grande utilidade, pois tornam possíveis "as histórias de grupo em pequena escala" Acrescentando, ainda segundo Prins, "a história oral é a que melhor reconstrói os particulares triviais das vidas das pessoas comuns para aqueles que desejam realizar isso" (PRINS, 1992 *apud* BURKE, 1992, p. 1993).

Assim o processo de registro de depoimentos e entrevista foi dividido em 2 etapas: entrevistas/depoimentos e roda de conversa. As primeiras entrevistas tiveram caráter exploratórios tiveram como objetivo o primeiro contato da equipe de pesquisa com a história da banda. Foram entrevistados 4 membros idosos da banda e 2 membros idosos da comunidade. Após estas primeiras entrevistas, foram colhidos mais 20 depoimentos. Os depoimentos foram divididos em duas partes. A primeira parte foi espontânea, o entrevistado foi estimulado a se manifestar espontaneamente, a falar sobre o que considera mais destacado na história da banda. Na segunda parte do depoimento foi utilizado o mesmo roteiro das entrevistas preliminares, aprofundando-se em questões que foram julgadas pertinentes e que foram decorrentes das etapas anteriores e que não estavam previstas neste projeto. Todos os entrevistados foram escolhidos pela direção da banda como detentoras de grande conhecimento sobre a história desta.

O roteiro foi o seguinte:

1. **relação do entrevistado com a banda:** como o entrevistado se relaciona e/ou se relacionou com a banda, buscando enfocar as mudanças e continuidades nesta relação;
2. **visão do passado e da trajetória da banda até os dias de hoje:** como o entrevistado vê o passado da banda e como percebe possíveis mudanças que ocorreram através do tempo;
3. **relacionamento com a sociedade até os dias de hoje:** informações, segundo a ótica dos entrevistados, sobre o relacionamento da banda com a sociedade em diversos momentos, além de tentar compreender a visão dos entrevistados em relação a possíveis mudanças na interação banda/sociedade;
4. **repertório:** significado do repertório da banda, no ponto de vista dos entrevistados, mapeando possíveis influências e mudanças nesse repertório.

Foi realizada uma roda de entrevistas com todos os entrevistados. Essa atividade constituiu-se de colocar todos os entrevistados posicionados em círculo e o entrevistador apresentar alguns fatos ou perguntas previamente selecionadas. Após análise das entrevistas preliminares, foram destacados pontos de convergência entre os relatos. Estes pontos de convergência e divergências foram o material a ser discutidos nas rodas de entrevistas. Portanto, objetivo de tal atividade foi tentar fazer com que um entrevistado auxilie o outro, complementando e/ou discordando. Desse modo, pode-se acessar pontos da memória aparentemente inacessíveis, esquecidos, criando “gatilhos” para ativar estas lembranças.

A primeira parte da roda de entrevistas foi focada nas divergências das entrevistas e depoimentos. Os pesquisadores fizeram perguntas que estimulassem a discussão,

baseados em questões previamente definidas, como já dito, baseadas nas divergências das entrevistas e depoimentos. A segunda parte foi utilizado como gatilhos aos depoimentos: fotografias antigas, previamente selecionado na banda e na casa dos entrevistados. Esta etapa teve como objetivo os acontecimentos sociais (apresentações, viagens, personalidades etc.). Buscou-se estimular que os membros relembassem e se ajudassem mutuamente no acesso as memórias quanto a estes acontecimentos. Na última parte o foco foram as músicas e compositores.

A CORPORAÇÃO MUSICAL 13 DE MAIO

A Corporação Musical 13 de Maio foi fundada no município de Corumbá de Goiás em 13 de maio de 1890. É a banda civil mais antiga em atividades do estado de Goiás com data de fundação documentada. O município de Corumbá de Goiás foi fundado em 1730, é umas das cidades históricas de Goiás, possuindo ainda um casario colonial preservado e tombado como patrimônio histórico. De acordo com o IBGE, Censo Demográfico de 2010, o município de Corumbá de Goiás tem uma área de 1.062 km², com população de 10.361 habitantes.

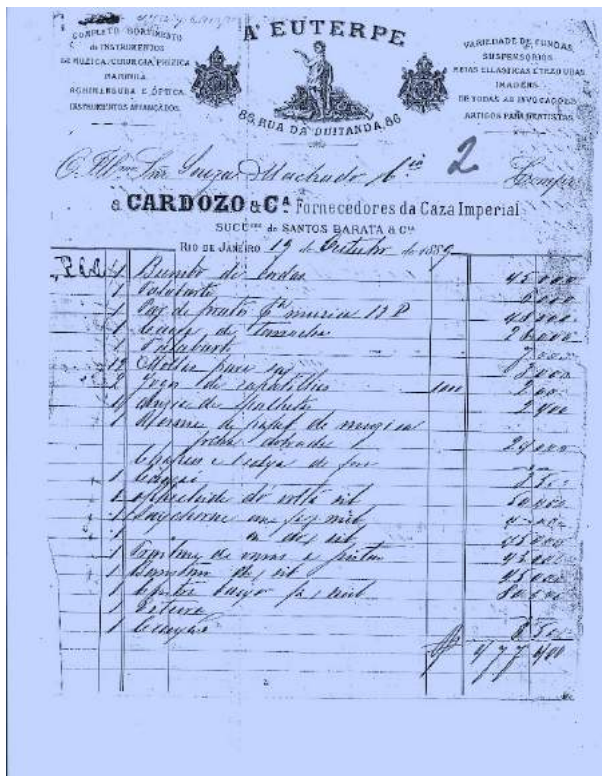
O historiador Ramir Curado (2016) assim descreve a fundação da banda:

Em Corumbá uma das lideranças desse partido (Liberal) resolveu comemorar esse fato (de estar a frente do gabinete monárquico) com uma passeata, mas a Banda 14 de Julho, cujo diretor era o chefe local do Partido Conservador, se negou a tomar parte nesse evento. Por esse motivo Antônio Félix Curado (Felinho) cujo pai, Cel. Luiz Fleury de Campos Curado, era o líder do Partido Liberal em Corumbá, resolveu fundar outra banda de música na vila. Foi convidado para formar os músicos e reger a banda José Gomes Gerais, maestro da banda do Pe. Simeão Lopes na

fazenda Babilônia, município de Pirenópolis.
(CURADO, 2016, p. 2)

A nota fiscal da compra dos primeiros instrumentos informa que foram comprados em 19 de outubro de 1889, da casa comercial do Rio de Janeiro "A Euterpe": um bumbo, 51\$000; um par de pratos treze polegadas para percussão, 48\$000; uma caixa de percussão, 35\$000; um oficleide em si bemol, 50\$000; um saxhorn em fá e mi bemol, 40\$000; um saxhorn em si bemol, 45\$000; um barítono em dó e si bemol, 45\$000; um trombone de pisto, 45\$000 e um contra-baixo em si bemol, 80\$000. Os acessórios e as partituras totalizaram 69\$600.

Figura 1 - Nota fiscal da compra dos primeiros instrumentos em 1889



Fonte: acervo da Corporação 13 de Maio

Recorrendo novamente ao historiador Ramir Curado (2016):

Em primeiro de fevereiro de 1890, na casa de Luiz Fleury situada na esquina do Largo da Matriz (hoje Praça Com. Antônio Félix) com o Largo da Cadeia (atual Praça da Matriz), Gerais começou a lecionar música para Luiz Augusto, José da Trindade, Tito Lívio e Euzébio Ceciliano Curado (filhos de Luiz) e para Anastácio da Costa Campos, Manoel Pacífico Mesquita, Custódio Cincinato da Veiga e Sebastião Correa de Lima. Após dois meses de ensaio, a 13 de maio de 1890, a banda fez a sua estreia. (CURADO, 2016, p. 3)

Em sua primeira apresentação tocaram Antônio Félix Curado, clarinete; José Gomes Gerais, requinta; Tito Lívio Curado, trombone; José da Trindade Curado, oficleide; Sebastião Correa Lima, saxorn; Anastácio da Costa Campos, saxorn; Custódio Cincinato da Veiga (primeiro compositor e segundo professor da banda), barítono; Luiz Augusto Curado, contrabaixo; Euzébio Ceciliano Curado, caixa; Manoel Pacífico Mesquita, prato e, provavelmente, João de Moraes Fleury, bumbo (CURADO, 2016).

Figura 2 - Corporação Musical 13 de Maio em 1906



Fonte: Acervo da Corporação Musical 13 de Maio

A INSERÇÃO DA BANDA NAS ATIVIDADES COMUNITÁRIAS LOCAIS

Desde o início de nossa pesquisa notamos uma relação “simbiótica”, entre a banda e a comunidade, é impossível falar de uma sem falar de outra. A inserção da banda nas atividades culturais, sejam religiosas ou secular, em Corumbá de Goiás é tamanha que alguns entrevistados repetiam a mesma frase: “sem banda não tem cavalhadas”, “sem a participação da banda, não temos os festejos da Semana Santa”, “sem banda não é possível ter a Folia do Divino” e assim por diante.

Nas festas religiosas podemos destacar os festejos da Festa do Divino, comemorados em maio ou junho. Segundo o historiador local, Ramir Curado (2014), ela começa cerca de duas semanas após o domingo de Páscoa. A “Folia” possui um cortejo em que a banda percorre a cidade¹³⁹. Porém vale

¹³⁹ Esta folia foi abordada no documentário produzido por este projeto.

ressaltar que a participação da banda é primordial nesse cortejo. Ela, juntamente com o grupo de pau e cordas, é responsável pela parte musical. Foram compostas músicas para serem tocadas esta ocasião, podemos até mesmo citar o Dobrado Espírito Santo do antigo maestro da banda Antônio Augusto da Silva. Este dobrado foi lembrado e citado por quase todos os entrevistados em nosso projeto. A prática da Folia do Divino com a banda é na realidade quase *sui generis*, somente em pouquíssimas cidades do estado de Goiás podemos localizar atividades semelhantes, entretanto guardando discrepâncias consideráveis. Nós não conhecemos paralelos em outras partes do Brasil.

Ainda tratando das festas religiosas, na Semana Santa, a participação da banda está enraizada nas tradições. Cada dia possui sua atividade característica específica, com seu repertório a ser executado. Inúmeras destas músicas foram compostas pelos maestros que passaram à frente da banda. Estas músicas são tocadas sempre nestas procissões específicas, estas partituras somente são localizadas no arquivo da banda. Podemos citar a marcha fúnebre “Rua da Amargura” do antigo maestro Francisco Bruno do Rosário que é tocado na procissão da Sexta-feira há mais de 100 anos¹⁴⁰. Estes são apenas dois exemplos de festas religiosas tradicionais de Corumbá de Goiás em que a participação da banda é parte integrante. Ainda podemos somar à esta lista a Festa de São Sebastião e os festejos da Padroeira Nossa Senhora da Penha de França.

Talvez a prática cultural não religiosa mais significativa da cidade sejam as Cavalhadas. Segundo o historiador Ramir Curado (2014) as Cavalhadas começaram em 1752, tiveram algumas interrupções em sua trajetória. Toda a parte musical é feita pela banda, desfile, apresentação dos cavaleiros, fundo musical etc. Segundo os entrevistados, tradicionalmente a banda toca os “galopes”, nosso primeiro contato com este

¹⁴⁰ Essa procissão está no documentário e a partitura desta marcha fúnebre foi editorada e revisada durante o projeto.

gênero musical foi bastante interessante. Na música europeia encontramos um gênero de mesmo nome, uma dança originária da Europa Central. Esta dança possui um ritmo bastante acelerado, por isso recebeu o nome do passo mais acelerado do cavalo, galope. Tornou-se popular nos salões europeus no início do século XIX, antes mesmo da polca. Logo se tornou comum nos finais de noite.

Pois bem, este galope das cavalhadas também tem origem europeia, mas em outra dança, na quadrilha, segundo vários dos entrevistados. Mais uma vez recorrendo ao Tinhoão (1976), ele nos informa que a quadrilha era uma dança coletiva de salão que foi muito popular no Brasil no início do século XIX. É uma dança em compasso binário, simples ou composto, ou seja, de dois tempos, assim como o galope europeu. As duas tem andamento rápido, embora o galope das quadrilhas seja mais lento, aproximadamente o andamento de uma marcha. Nas entrevistas fomos informados que a velocidade que são tocados os galopes devem coincidir com a velocidade dos passos dos cavalos. Embora os entrevistados, mesmo quando confrontados na roda de entrevistas, não souberam responder se é o cavalo que segue a banda ou a banda que segue o cavalo. Mas o certo é que os dois, cavalo e banda, devem estar em sincronia.

A tradição das cavalhadas existe em várias cidades de Goiás, como em outras partes do Brasil. Cada localidade possui suas características cênicas e principalmente musicais. No caso de Goiás, a "Banda 13 de Maio" é responsável pela parte musical das cavalhadas de Corumbá de Goiás e Palmeiras de Goiás. Estes galopes tocados, embora escritos, são passados pela prática. Os músicos raramente tocam lendo qualquer tipo de partitura. Quase todos são anônimos, sem qualquer registro de procedência. Acredita-se que a maioria tenha sido composta pelos maestros da banda, todavia supõe-se que alguns sejam quadrilhas de cavalhadas de outras cidades e que foram adaptadas ao jeito da banda tocar.

Figura 3 - Desfile das Cavalhadas de Corumbá de Goiás (2011), ao fundo da banda os cavaleiros



Fonte: coleção do autor

Em uma das entrevistas a Sr.^a Maria do Carmo disse: “a Banda 13 de Maio é Corumbá de Goiás e Corumbá de Goiás é a Banda 13 de Maio. É impossível pensar uma sem a outra”. Quando perguntávamos aos entrevistados a relação da banda com suas vidas, sempre demonstravam que esta era parte integrante de seus cotidianos. Mesmo os entrevistados externos, ou seja, que não eram músicos da banda ou que não faziam parte delas, eles se recordavam de momentos marcantes de suas vidas. Ocasões das mais diversas, aniversários que banda tocou, funerais de pessoas queridas, formaturas de colégios em que a banda tocou, momentos de devoção religiosa etc.

Estudamos bandas há mais de 15 anos, conhecemos bandas de várias partes do país e do mundo, e nunca encontramos uma em que a relação com a comunidade local fosse tão intensa, tão “enraizada”. Quando vemos a banda participando dos eventos religiosos é como se

banda fosse da Igreja. Nas tradições religiosas e liturgias locais, a participação da banda é indissociável, as músicas compostas pelos maestros da banda são parte integrante de quase todos estes eventos.

Quando assistimos as cavalhadas, vemos os cavaleiros, os cavalos e a banda. Ela é condição *sine qua nom* para a existência do espetáculo. Como foi apontado, até mesmo as músicas são originais e própria para o evento. O carnaval é outro momento em que banda tem participação mais do que especiais.

No início do texto, afirmamos que as bandas faziam parte da paisagem de quase todas as cidades pequenas do interior do Brasil. Mas a Corporação 13 de Maio vai além, ela se incorporou, mesclou, fundiu às tradições corumbaenses. Ela não faz parte da paisagem, ela é a paisagem. A cidade de Corumbá de Goiás possui práticas culturais muito pitorescas, tradições, principalmente portuguesas, esquecidas na terra natal. Assim, a banda faz parte desta comunidade imensamente rica culturalmente, tradicional e viva. A Corumbá de Goiás e a Corporação 13 de Maio parecem que, aparentemente, pararam no tempo, mas estão cada vez mais vivas e efervescentes.

A FUNÇÃO DO MAESTRO DA CORPORAÇÃO MUSICAL 13 DE MAIO

Muitos pontos sobre as bandas de música no Brasil ainda merecem aprofundamentos em pesquisas, a figura do mestre ou maestro de bandas é uma delas. Podemos notar alguns trabalhos interessantes a respeito dos maestros, principalmente de orquestras importantes. Alguns estudos sobre as bandas demonstram que os maestros das bandas de músicas brasileiras, sobretudo as amadoras, têm funções que vão muito além de somente reger os ensaios e apresentações. Ainda somos carentes de um estudo amplo sobre esta função, o que temos são escassos estudos de casos e comentários em estudos mais amplos

sobre as bandas de música. Na Corporação Musical 13 de Maio a relação do maestro com a banda nos pareceu um pouco diferente no restante do Brasil.

Antes gostaríamos de tecer alguns comentários sobre os maestros. Na história da música europeia podemos notar que até final do século XVIII os compositores regiam suas próprias músicas. Portanto, a figura do compositor era quase indissociável da função de maestro. O compositor escrevia sua obra e ele próprio ia à frente da orquestra para reger. O estudioso de bandas espanhol Carlos Beltrán, afirma que a “profissão” de maestro se consolida com Beethoven, quando surdo, enlouquecido e desordenado era incapaz de reger suas próprias sinfonias, assim buscou-se urgentemente um maestro profissional. O mesmo autor ainda complementa que afamados compositores como Schumann, Mendelssohn ou Tchaikovsky, foram duramente criticados pela incapacidade na hora de reger. Entretanto, ser somente um regente profissional nesta época era sinal de fracasso, os compositores estavam acima dos maestros (BALTRÁN, 2011).

O historiador austríaco Martin Kaltenecker (2004) nos mostra que no século XVIII, com as grandes batalhas e militarização na época napoleônica, começam a surgir bandas imensas ligadas aos exércitos. Estas bandas tinham funções bem definidas, inspirar os soldados e exaltar, por meio da música, a supremacia militar. Sendo assim, o maestro tinha a função de compor, adaptar e reger músicas empolgantes que eram tocadas ao ar livre.

Quando voltamos nosso olhar aos primórdios das bandas no Brasil, iremos localizar a importância das bandas militares e as bandas de escravos nas fazendas nos séculos XVIII e XIX. Os senhores das fazendas, geralmente, contratavam maestros europeus que ensinavam música aos escravos. Estes mestres também tinham que adaptar o repertório para as formações que possuíam na fazenda, sem contar com

as composições para ocasiões especiais (GRANJA, 1984). Portanto, são atribuídas outras funções além de somente conduzir os grupos para os maestros destas bandas.

Empiricamente, facilmente notamos que a grande maioria dos mestres de bandas do Brasil não possuem conhecimentos formais sobre música. Suas habilidades e conhecimentos foram adquiridos pela prática ou informalidade. Assim, os mestres de bandas são os grandes detentores dos conhecimentos nas bandas, geralmente é um músico mais velho. Desse modo, eles se tornam regentes, compositores e professores. A historiadora brasileira Clotilde Teixeira (2007) nos afirma que podemos notar 4 níveis hierárquicos nas bandas:

- o mestre: responsável por ensinar aos aprendizes, ensaiar as bandas e preparar o repertório, seja compondo ou fazendo arranjos;
- o contramestre: um músico mais antigo e experiente, tem a função de afinar a banda, auxiliar o maestro nos ensaios. Compreendemos esta função parecida com a do *spalla* nas orquestras;
- o corpo musical: formado pelos músicos;
- os aprendizes: alunos que ainda não alcançaram as habilidades mínimas para tocar na banda.

Portanto, o mestre da banda é quase sua própria alma, podemos ver em vários lugares que as bandas são identificadas pelo nome de seus mestres, a banda do mestre X ou a banda do mestre Y. Podemos localizar esta figura do mestre de bandas em quase todo o Brasil nas bandas tradicionais, embora tenha diminuindo muito o número de mestres. Atualmente, este mestre tradicional que rege, ensina e escreve música (arranjos e composições próprias), é cada vez mais raro.

Podemos dividir as apresentações das bandas em dois tipos: com a banda parada e com a banda em movimento. Com a banda parada o mestre a rege como um maestro tradicional, com gestos, marcando compassos, dando indicações de entradas dos instrumentos etc. Porém, com a banda em movimento tal atividade torna-se impossível, assim a preocupação maior é em indicar o início de cada música. Tradicionalmente, este início é feito por meio de alguns toques da percussão, chamado em várias partes do Brasil de “avisa”. Pois devido aos músicos estarem de pé, preparados para saírem em movimento, seria muito difícil enxergarem os gestos do mestre.

Em relação à Corporação Musical 13 de Maio, a posição do mestre da banda foi diferente do restante do país. Pudemos observar nas entrevistas realizadas a importância que estes mestres tiveram em sua história. Mestres como Francisco Bruno do Rosário, marcaram de forma indelével a banda e suas práticas.

Os entrevistados transpareciam que a função de compositor e professor eram as mais exercidas e lembradas por eles. Estas eram as principais atividades realizadas pelos maestros. Eram responsáveis pelas aulas, por ensinar aos aprendizes a ler e tocar seus respectivos instrumentos. Também compunham inúmeras músicas para as atividades corriqueiras das bandas, fazendo com que grande parte das músicas que a banda tocou em sua existência tenha sido composta pelos seus maestros. Pudemos notar nas entrevistas, que estes maestros são lembrados principalmente por suas músicas, ainda hoje executadas. Algumas inclusive são tradicionais e essenciais em várias atividades realizadas pela banda.

Entretanto, devemos ressaltar que, tradicionalmente, os maestros não regem a banda. Durante as apresentações eles não estavam à frente da banda conduzindo-a. Eles se utilizavam do artifício do “avisa”, mencionado anteriormente,

em todas as apresentações da banda. Assim o bombo tocava uma nota e todos da banda imediatamente começavam juntos, conforme foi ressaltado em vários depoimentos.

Figura 4 - A banda sem o maestro em destaque, fotografia de 1915



Fonte: Acervo da Corporação Musical 13 de Maio, Corumbá/GO

Os entrevistados nos informaram que o primeiro maestro a reger a banda, ou seja, a se posicionar a frente e conduzi-la por gestos foi o maestro José Ribeiro de Assis (mais conhecido como Zezinho). No ano de 1977 a banda foi ao Rio de Janeiro participar de um concurso. Segundo informado pelos entrevistados, as regras deste concurso exigiam que o maestro tomasse a frente da banda, na posição usual de regência, e não tocando no meio dos músicos como costumava fazer. Assim o fez, em entrevista o filho do maestro disse que dava para notar o quanto o pai estava nervoso, pois sua perna tremia tanto que era notado pelas calças que balançavam. Assim, aos poucos os maestros subsequentes passaram a reger e o costume do toque do bombo foi se extinguindo. Embora facilmente ainda possamos ver os maestros recentes tocando junto aos músicos em atividades em movimento, como nas procissões.

Geralmente, nas bandas tracionais, os maestros mais marcantes são chamados de mestres. Entretanto, os entrevistados habitualmente, referiam-se aos maestros antigos como professores, todavia sempre os exaltavam como excelentes compositores, lembrando sempre de músicas de suas autorias. Somente o maestro Garibaldi foi lembrando, em grande parte por suas aulas. Vale ressaltar que a maioria dos músicos entrevistados foram alunos dele. Este fato corrobora com a ideia de que a função de conduzir a banda não era considerada por estes entrevistados a atividade principal e mais relevantes destes maestros.

Portanto, podemos notar que o papel típico atribuído aos mestres de bandas (reger, compor e ensinar) durante grande parte da história da "Corporação 13 de Maio" ficou restrito a compor e ensinar. A questão da regência foi introduzida há cerca de 40 anos, mesmo assim por um fator externo (imposição de um regulamento de concurso). Sem este componente extrínseco, talvez esta prática não existisse ainda.

Figura 5 - Primeira vez que o Maestro Zezinho conduziu a Banda em 1977 nos estúdios da Rede Globo



Fonte: Acervo da Corporação Musical 13 de Maio, Corumbá/GO

Ainda podemos supor, empiricamente, que as composições sejam o que mais agregam prestígio aos maestros na banda. No calendário anual da banda, existem várias atividades consideradas "obrigatórias", atividades em que a presença da banda é esperada, principalmente religiosas. Em todas estas atividades tradicionais a banda possui pelo menos uma música de um maestro antigo que executa a muitos anos. Podemos dar como exemplo a marcha Fúnebre "Rua da Amargura" de Francisco Bruno do Rosário que é tocada na procissão da Sexta-feira Santa, provavelmente desde sua composição, em 1913, o "Dobrado Espírito Santo" de Antônio Augusto da Silva que é tocado na folia do divino entre muitos outros. Assim, compor para umas destas atividades é vincular seu novo a esta tradição. Por isso, acreditamos que compor é tão exaltado pelos entrevistados, é uma forma de colocar seu nome nas atividades corriqueiras da banda, "deixando" um legado.

Não podemos esquecer que algumas das tradições da banda são *sui generis*, somente existindo em Corumbá de Goiás ou outras poucas localidades. Podemos citar a folia do Divino que a banda acompanha, não estando contida no "rol" das tradições das bandas no Brasil. Embora exista em algumas localidades de Goiás, como em Pirenópolis e na cidade de Goiás, possui características próprias em cada localidade. Desse modo, a criação, adaptação e composição musical específica para estas festas é essencial. Também podemos notar pouca circulação de músicas entre as bandas locais. Os entrevistados enaltecem o fato de grande parte do repertório tocado pela banda ser de compositores próprios.

Por outro lado, frequentemente se referiam aos maestros por "professor". Assim sua função de preparar novos músicos renovando o quadro, acreditamos também ser reconhecida. Provavelmente era está a atividade que mais ocupava os maestros, formar uma nova geração de músicos.

Não conseguimos localizar o motivo pelo qual os maestros não se posicionavam a frente da banda para reger como é tradicional. Talvez esta necessidade não fosse tão impositiva. Pelo acervo de fotografias, podemos notar que banda sempre teve dimensões pequenas, cerca de 20 músicos ou menos em alguns momentos. Assim, o maestro tocar junto aos músicos trouxesse resultados mais satisfatórios. Outro ponto é em relação ao repertório, as músicas possuíam estruturas bem simples: uma melodia, uma harmonia ou *ostinato* e um linha de baixo. Para cada conjunto de instrumento era atribuído uma destas funções, assim raramente os instrumentos mudam de função, ou mesmo paravam de tocar. A melodia era tocada por vários instrumentos ao mesmo tempo, provavelmente para aumentar a capacidade sonora da banda. Desta forma, uma das funções do maestro, indicar as entradas e pausas de cada músico, não se fazia necessário.

Assim, grande parte das atividades ordinárias da banda era feita em movimento (procissões, desfiles etc.), dificultando a condução por gestos. Estas mesmas atividades eram repetidas ano após ano, gerando uma sensação "já sei o que fazer" nos músicos. Outro fato importante relatado a este respeito é em relação às participações da banda nas cavalhadas. Neste evento a banda toca, como já relatado, um gênero chamado de galope, são pequenas músicas oriundas da quadrilha, que são tocadas durante a apresentação dos cavalos. Essas músicas, por serem muito pequenas (composta de somente uma ou duas seções) são repetidas inúmeras vezes. Raramente são utilizadas partituras nesta ocasião, os músicos tocam de cor ou "de ouvido", e a troca de uma para outra é feito com o maestro, ao seu instrumento, "puxando" uma nova. Esta prática é comum nas bandas de marchas de carnaval no Rio de Janeiro, embora não acreditemos que haja qualquer tipo de relação.

Assim, podemos concluir que a figura do maestro ou mestre na Corporação 13 de Maio não segue na totalidade o padrão encontrado em outras partes do Brasil. Embora, a tradição de banda atribua três funções ao mestre da banda (reger, ensinar e compor) por muitos anos seus maestros somente se encarregavam de ensinar e compor, mesmo que liderassem as apresentações, não se posicionavam a frente da banda conduzindo por gestos, sempre tocavam. Ainda complementamos que habitualmente as habilidades de composição destes maestros foram as mais exaltadas pelos entrevistados.

O ACERVO E O PROCESSO DE REVISÃO E EDIÇÃO DAS MÚSICAS.

Paralelo aos depoimentos ainda foram editadas e revisadas 10 obras do acervo de compositores da banda. Estas músicas foram selecionadas a partir das citações dos entrevistados.

Tabela 1 - Relação das 10 músicas editadas na primeira fase

Gênero Diplomático	Título	Compositor
Marcha	<i>8 de Setembro</i>	Francisco Bruno do Rosário
Choro	<i>Brotinho</i>	Benedito Odilon Rocha
Dobrado	<i>Espírito Santo</i>	Antônio Augusto da Silva
Dobrado	<i>Monsenhor Francisco</i>	José Ribeiro de Assis
Galope	<i>Galope n.º 2</i>	José Ribeiro de Assis
Hino	<i>Hino a Corumba</i>	Benedito Odilon Rocha
Maxixe	<i>O Passo do Gengelim</i>	Benedito Odilon Rocha
Maxixe	<i>O Ronco do Baixo</i>	Getúlio Augusto
Valsa	<i>Ondas Saudosas</i>	Odilon Kneip Fleury Curado
Marcha Fúnebre	<i>Rua da Amargura</i>	Francisco Bruno do Rosário

Fonte: tabela elaborada pelo autor

Após a realização deste projeto, como já relatado, foi realizado entre 2017 e 2018 o projeto “Implantação do

acervo musicológico da Corporação Musical 13 de Maio” em que o acervo foi higienizado, acondicionado, digitalizado e catalogado. Além de ter sido editado e revisado mais 25 obras do acervo.

Tabela 2 - Relação das 25 músicas editadas na segunda fase

Gênero Diplomático	Título	Compositor
Quadrilha	<i>A Flor</i>	Francisco Bruno do Rosário
Dobrado	<i>13 de Maio</i>	Odir Vale
Dobrado	<i>Chicão</i>	Jósé Ribeiro de Assis
Dobrado	<i>Estado de Goiás</i>	Getúlio Augusto Silva
Dobrado	<i>Estátua de Gesso</i>	Anônimo
Dobrado	<i>José da Guia</i>	João Pirahy
Dobrado	<i>Juca da Ponte</i>	Antônio M. de Araújo
Dobrado	<i>Os Meus discípulos</i>	Francisco Bruno do Rosário
Marcha	<i>Estrela d'Alva</i>	Alfredo Costa Campos
Marcha	<i>Estrela de Minas</i>	Getúlio Augusto da Silva
Marcha	<i>Estrela do céu</i>	Getúlio Augusto da Silva
Marcha	<i>Floresta</i>	Francisco Bruno do Rosário
Marcha	<i>Onore Al merito</i>	Rigoletto
Marcha	<i>Zumira</i>	Anônimo
Fantasia	<i>Embolada</i>	Antônio Branco
Hino	<i>A Nossa Senhora Auxiliadora</i>	Getúlio Augusto Silva
	<i>Mazurk-A</i>	Francisco Bruno do Rosário
Ouverture	<i>Sonho de Virgem</i>	Francisco Bruno do Rosario
Samba		Odorico dos Reis Leal
Valsa	<i>6 de Maio</i>	Odorico dos Reis Leal
Valsa	<i>Antonieta</i>	Francisco Bruno do Rosário
Valsa	<i>Querer e não Poder</i>	Isaias Gomes
Valsa	<i>Rosa Maria</i>	Vasco da Gama Siqueira
Dobrado	<i>Bruno do Rosário</i>	José Gomes Viegas

Fonte: tabela elaborada pelo autor

A higienização foi realizada por meio da limpeza em três etapas: com trinchas de cerdas finas e macias folha por folha, com borracha ralada (friccionando-se o pó da borracha com luva de algodão, em movimentos circulares) e com espátulas retirando todos os resíduos remanescentes como resto de fezes de animais, resto insetos e outras sujidades que comprometam a vida do documento.

O acondicionamento foi realizado com todas as folhas separadas por papel de ph neutro e cada partitura colocada dentro de envelope confeccionada também com papel neutro e acondicionada dentro de caixas de papelão. Essas caixas foram armazenadas em armários de aço fosfatado posicionados seguinte maneira: espaçamento mínimo de 0,30 cm entre eles e a parede; mínimo de 0,10 cm acima do piso para facilitar a circulação do ar; dispostos perpendiculares às janelas.

Embora oficialmente este projeto tenha findado, as atividades continuam, pois, tem chagada constantemente conjuntos de partituras que estavam em poder de familiares de antigos maestro e músicos. Desse modo, voluntariamente tem sido doado estas músicas para banda. Hoje já passou de 1000 obras divididas entre peças para banda e cantoria¹⁴¹, ainda somando-se cadernos de exercícios, fotografias e outros documentos. O manuscrito mais antigo localizado até agora é de 1872, uma parte avulsa.

PROCESSO DE EDITORAÇÃO E REVISÃO

O processo de edição e revisão foi o mesmo nos dois momentos da mesma forma. O monitor do BandaLab, Wanderlei Junior, fez parte da equipe nesta fase. Também foram utilizadas edições feitas pelo presidente da banda, Cristiano Rodrigues. Todas as músicas selecionadas eram manuscritas e não possuíam partituras somente partes cavadas¹⁴². A ins-

¹⁴¹ Grupo de cantores, provavelmente somente feminino, que se apresentavam com músicos da banda em atividades litúrgicas entre o final do século XIX e primeira metade do XX.

¹⁴² Música separada com a voz de cada instrumentos.

trumentação das músicas foge ao padrão geralmente encontrada nas bandas brasileiras. A grande maioria das músicas possuíam as seguintes partes cavadas: Requinta, Clarineta (1 e 2), trompete (1 e 2), sax ou sax de harmonia (saxhorn 1,2 e alguns casos 3), sax-alto (geralmente escrito posteriormente, incluindo trechos não originais), trombone canto, trombone harmonia (1 e 2), bombardino e tuba. Nota-se a ausência de partes de sax-alto, sax-tenor, flauta e percussão. Provavelmente até recentemente a banda não possuía músicos que tocassem flauta e sax-alto. A ausência das partes de percussão provavelmente justifica-se por tradicionalmente os percussionistas tocarem improvisando, fato observável em inúmeras bandas brasileiras de todas as regiões.

Assim para a edição foi utilizado o conjunto de cada partes cavadas encontrado no acervo da banda. Vale ressaltar que em cada conjunto existiam cópias com datas, caligrafias e copistas diferentes. Algumas destas cópias ainda possuíam informações (repetições, saltos de coda, informações de andamentos e gêneros) discordantes. Desse modo, nas edições foram utilizadas as informações das cópias autógrafos, quando não havia eram utilizadas as informações que apareciam em maior número de partes cavadas. Havia também inúmeros equívocos de notas, provavelmente justificado por dois motivos: a ausência de partituras, os compositores escreviam diretamente as partes cavadas e pelas condições rudimentares que provavelmente os copistas do início do século se depararem (falta de iluminação etc.).

Figura 6 - Exemplo de parte cavada "Rua da Amargura", cópia autografa de 1913



Fonte: acervo da Corporação Musical 13 de Maio, Corumbá/GO

Pela instrumentação ser *sui generis* e, em alguns casos diferente para cada conjunto, optamos por uniformizar nas revisões realizadas. A padronização obedeceu a proposta de Marcelo Jardim (2008), assim, optamos por adicionar instrumentos, transformando a formação original para a de uma Banda Sinfônica, contendo: Piccolo, Flauta, Oboé, Fagote, 3 Clarinetas, Clarone, 2 Saxofones Alto, Saxofone Tenor, 3 Trompetes, 2 Trompas, 3 Trombones, Euphonium, Sax Barítono, Tuba e Percussão. As partes foram desta forma dobradas, para tentarmos manter a originalidade da instrumentação, mas "atualizando" para as bandas de hoje, pensando nas estruturas das bandas do Brasil. Assim, de modo geral, as partes de bombardinos foram transcritas para fagote e sax-tenor (quando não havia), as de tuba para sax-barítono e clarone, as de sax de harmonia para trompa. As partes de percussão foram totalmente escritas por nós durante o processo de edição.

Tabela 3 - Demonstrativo das instrumentações originais e após a revisão

INSTRUMENTAÇÃO ORIGINAL	INSTRUMENTAÇÃO DA EDIÇÃO
Requinta Eb	Flauta/oboé
1ª clarineta	Requinta Eb
2ª clarineta	1ª, 2ª e 3ª clarinetas
1º piston	Clarone
2º piston	Fagote
Sax (harmonia) Eb (1, 2 e 3)	1 e 2º Sax-altos
Trombone canto	Sax-tenor
1º trombone de harmonia	1º, 2º e 3º trompetes
2º trombone de harmonia	1ª e 2ª Trompas
Bombardino	1º, 2º e 3º trombones
Baixo	Eufônio
(todas em Sib na clave de sol)	Tuba/sax barítono
	Percussão
	(todas nas claves e afinações usuais)

Fonte: tabela elaborada pelo autor

Neste processo de edição também foram acrescentadas articulações e dinâmicas, ausentes em quase todas as músicas. Para este processo foram tomadas como base a maneira como a banda tocava (das músicas que ainda estavam no repertório), assim como outras músicas do mesmo gênero já editadas. Fundamentalmente, foram escolhas empíricas baseadas em nossas vivências e conhecimento deste repertório.

Figura 7 - "Rua da Amargura" conforme editada



Requinta E

RUA DA AMARGURA

MARÇA FÚNEBRE

Francisco Bruno do Rosário

Edição: Cristiano Alves

Revisão: Marcos Botelho e Wanderlei Júnior

©www.banda13demai0.com.br



Fonte: coleção do autor

De modo geral, a instrumentação das músicas era bastante simples. Aparentemente, cada instrumento possuía a sua “função”. A melodia ficava a cargo das clarinetas, trompetes e trombone canto, apresentando-se usualmente em uníssono (trombone canto uma oitava abaixo). Mesmo existindo a separação das vozes (primeiro e segunda), as partes eram escritas iguais. O baixo ficava a cargo da tuba, apontada nas partes como baixo. Os instrumentos intitulados “de harmonia”, sax de harmonia e trombone de harmonia, tocavam linhas de ostinato separados em até 4 vozes, embora mais comumente em 2. A linha do baixo ficava a cargo da tuba, comumente chamada de baixo, e quando existia algum contracanto a cargo do bombardino. Há total ausência de parte de qualquer instrumento de percussão.

O resultado final das edições foi disponibilizado nos sítios eletrônicos da banda (www.banda13demaio.com.br) e do Bandalab (www.bandalab.com), em formato PDF, gratuitamente. Na edição final foi acrescida a partitura que originalmente não existia e uma capa apresentando uma pequena biografia de cada compositor, escrita pelo historiador Ramir Curado, um pequeno histórico da banda e notas sobre o processo de edição e revisão.

Figura 8 - Capa da Edição do Maxixe “O Passo do Gengelim”



O PASSO DO GENGELIM

Benedito Odilon Rocha

Compositor

Benedito Odilon Rocha nasceu em Corumbá, a 7 de abril de 1916, filho de Francisco da Silva Rocha e de Eudóxia das Dores Leal Rocha. Estudou música com Felismina Leal e com Garibaldi Vila Real. Clarinetista e saxofonista, participou da Banda 13 de Maio, da orquestra da matriz de Corumbá, da Banda do Ginásio Anchieta de Silvânia (GO), do conjunto de Jazz Os Bambas de Corumbá e da Banda Imaculado Coração de Maria, de Goiânia. Era teatrólogo, coreógrafo, ator, pintor, escultor, poeta, contista, cronista, jornalista e historiador. Foi prefeito de sua terra natal. Exerceu as profissões de professor, comerciante, funcionário público e de advogado. Publicou o livro *Cinquenta anos de poesia* e integrou a Academia Goiana de Letras. Faleceu em Goiânia, no dia 2 de julho de 1990.

Histórico da Banda

A Corporação Musical 13 de Maio foi formada em 1889, por membros do Partido Liberal, de Corumbá de Goiás, que tiveram a ideia de fundar uma Banda de Música, para festejar a vitória sobre os conservadores. O instrumental foi encomendado à firma comercial “A Euterpe”, do Rio de Janeiro e foi contratado um maestro, José Gomes Gerais, para a formação dos novos músicos. Após alguns meses de ensaio, a nova Banda de Música fez a sua primeira apresentação, no dia 13 de Maio de 1890. Em seu surgimento, a idade média dos componentes era de 19 anos, sendo que seu líder, Antônio Felix Curado (Cel. Felinho), tinha, então, 18 anos de idade. É a banda civil mais antiga, com fundação documentada, em atividade ininterrupta no Estado de Goiás. Em suas fileiras formou inúmeros músicos, além de importantes maestros e compositores.

Nota Sobre a Edição

A presente edição manteve a estrutura original da peça: harmonia e forma. Entretanto, foram comparadas e juntadas as diferentes versões de diversos copistas. Foram localizados alguns equívocos de notas nas diferentes cópias encontradas. A instrumentação original foi ampliada. Assim, acrescentados instrumentos como flauta, fagote, sax-barítono e oboé. Entretanto, estas partes foram onudas de outros instrumentos como tuba e requinta. Pequenas alterações na harmonia foram realizadas. Buscou-se adaptar para as bandas atuais com a maior fidelidade possível a música. Foram acrescentadas dinâmicas e articulações, que eram inexistentes.

REALIZAÇÃO



Itaú
cultural

MINISTÉRIO DA
CULTURA



APOIO TÉCNICO



Fonte: coleção do autor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A “Corporação Musical 13 de Maio” tem sua trajetória histórica intimamente ligada à Corumbá de Goiás. Esteve sempre presente de uma forma ou de outra no cotidiano da cidade, sua participação não se restringe somente às apresentações, mas chega até a gerar sentimentos diversos na sociedade.

As entrevistas e depoimentos realizados com membros internos e externos à banda revelaram visões diferentes sobre a trajetória da banda. As bandas raramente produzem documentos em suas trajetórias, e quando o faz são recibos de pagamento, atas, correspondências para tratar de apresentações. Portanto, acreditamos que o melhor meio para adentrar em seu cotidiano e imaginário é por meio de memórias e reminiscências pessoais, tanto de seus membros como de sua comunidade ao redor.

As rodas de entrevistas mostraram-se de suma importância para a resolução de algumas contradições nos depoimentos, assim como gatilhos eficientes para regatar detalhes quase esquecidos por seus participantes. Aliando-se as entrevistas e depoimentos indivíduos realizados, foi possível acessar e reconstruir a trajetória *tao sui generis* da banda.

A banda, como um espaço social, construiu o seu imaginário, entrelaçando com o da comunidade, como um todo, o que fez com que a banda envolvesse sentimentos de identidade e/ou pertencimento, tanto pelos seus membros, como pela comunidade. O passado da banda possui grande importância na elaboração desse imaginário, o que é usado como ferramenta para manutenção e estímulo das percepções de identidade produzidas em seu âmbito.

Lembramos mais uma vez a importância que as bandas tiveram para o cotidiano de nossas sociedades, embora os estudos sobre estas sejam ainda em quantidade quase irrelevante, embora observarmos um aumento do número destes trabalhos nos últimos anos. Apesar do declínio, elas ainda

despertam admiração. Estas são um dos pilares da música brasileira, todavia, em muitos casos, colocadas às margens.

REFERÊNCIAS

BELTRAN, Carlos Dieguez. *El ofício de diretor de banda*. Baiona: Dos Acordes, 2011.

BOTELHO, Marcos. *Sociedade Musical Beneficente Euterpe Fri-burguense*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da UFRJ, 2016. Rio de Janeiro, 2006. 238p

BURKE, Peter. *A Escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Os Métodos da História*. Rio de Janeiro: Graal Editora 1983.

CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. 1. ed. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CURADO, Ramir. *Corporação Musical 13 de Maio, surgimento e consolidação*. 2016. Disponível em: www.banda13demaio.com. Acesso em: 10 nov. 2018.

CURADO, Ramir. *Tempos Históricos: Corumbá de Goiás dos primórdios à atualidade*. Anápolis Editora Anápolis, 2014.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A História da Música em Questão: uma reflexão metodológica. In: *Fundamentos da Educação Musical*, Porto Alegre: ABEM, 1990.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte. *A Banda: Som e Magia*, Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 1984.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KALTENCKER, Martin. *El rumor de las batallas: ensayo sobre la música em la transicion del siglo XVIII al XIX*. Barcelona: Paidós, 2004

NETLL, Bruno. *O Estudo Comparativo da Mudança Musical: Estudos de Caso da Quatro Culturas*. Conferência realizada em congresso da ABERT, Recife 2000

NÓBREGA, Ariana Perazzo. *A Música no Movimento Armorial*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro 2000.

PRINS, Gwyn. História oral. In BURKE, Peter (Org.) *A Escrita da História: Novas perspectivavas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: os sons que vêm da Rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

3.4 JAPYASSÚ E A BANDA FEMININA DE RIO LARGO, ALAGOAS: CAMINHOS DA PESQUISA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA NA UFAL

*Marcos dos Santos Moreira*¹⁴³

*Willbert Yvan Barbosa Fialho*¹⁴⁴

INTRODUÇÃO

Na década de 1920, um jovem empresário oriundo da Paraíba, filho de um português com uma paraibana, chegara em Alagoas efetivando-se como um dos maiores empreendedores do ramo têxtil no Nordeste; seu nome, Gustavo Guedes Pinto de Paiva. Este visionário ampliou a fábrica têxtil Cachoeira, empreendimento herdado pelo então comendador na época José Teixeira Bastos, seu sogro. Acompanhado de outros sócios, Gustavo Paiva transformaria a Companhia Alagoana de Fiação e Tecidos (CAFT), em uma das empresas bem mais sucedidas do Nordeste. Utilizando-se de uma administração moderna, concretiza um modelo de gestão à frente de seu tempo, dando continuidade ao apogeu industrial têxtil alagoano iniciado no final do século XIX, com o advento do algodão na região ainda no Brasil Imperial. Um sistema escolar da CAFT, dirigido pela Senhora Judith Bastos (esposa de Gustavo Paiva) instituiu-se desde a década de 1920 um núcleo educativo que dentre outras funções pretendia erradicar o analfabetismo de Rio Largo no período vigente e proporcionar igualdades laborais aos seus operários e operárias e conseqüentemente de seus dependentes, antes mesmo das reformas trabalhistas realizadas na era Vargas.

¹⁴³ Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

¹⁴⁴ Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

JUSTIFICATIVA

Desde o final século XIX, com o desenvolvimento das ferrovias no Estado de Alagoas, empresários como Delmiro Gouveia, Propício Pedroso Barreto, José Teixeira Bastos, dentre outros, viram na indústria têxtil a possibilidade de desenvolvimento e expansão comercial para a região. Tal desenvolvimento chegou ao seu apogeu na primeira metade do século XX, com a industrialização ocorrendo de forma sistemática em vários municípios alagoanos como Penedo, Fernão Velho, Pilar, Santa Luzia do Norte e Rio Largo. Mais especificamente, na cidade de Rio Largo, um jovem paraibano, Gustavo Pinto Guedes de Paiva, recém-casado com Judith Bastos, filha do empresário José Teixeira Bastos, dono da Companhia Alagoana de Fiação e Tecidos (CAFT), em sua administração, expandiu o empreendimento quando assumiu, nos anos de 1916, após a morte do seu sogro (José Teixeira Bastos). Gustavo Paiva assume o posto na liderança da fábrica, mudando em diversos pontos a administração, humanizando de maneira efetiva a condição dos seus operários. O empresário, segundo o escritor Arnaldo Paiva Filho, na obra *Rio Largo cidade Operária*, relata que:

De fato, as primeiras preocupações do jovem industrial foram disseminar a fé cristã no seio do operariado das fábricas têxteis de Rio Largo, proporcionar educação e saúde gratuitas e da melhor qualidade aos trabalhadores e a seus filhos e a conceder ao operariado das fábricas de Rio Largo e Cachoeira seus direitos trabalhistas ainda não previstos legalmente no país¹ (PAIVA, 2013, p. 130)

Desta forma, a CAFT, liderada por Paiva, fundou diversos anexos na cidade de Rio Largo, para servir a população nas áreas de saúde e educação. Dentre elas, a criação das Escolas Reunidas da Companhia Alagoana, diminuindo drasticamente os índices de analfabetismo em Rio Largo

que, na época, alcançava 80 por cento¹⁴⁵. Em 1926, foi fundada a Banda de Música da companhia sob a direção musical do Maestro Agérico Lins e substituído logo depois pelo Maestro Aquino Costa Japyassú, composta de 50 integrantes homens. Dez anos após a criação da banda, Gustavo Paiva, juntamente com o Maestro Japyassú, funda o grupo feminino "Jazz-Band Japy" composta por 12 meninas na idade de 12 a 16 anos. Tal grupo estreou em público, no ano de 1938, no salão do Clube Fenix Alagoana, clube de Maceió, regida por Japyassú.

Este grupo teve sua ascensão por ser algo inusitado para a época e desta forma surge a Banda Feminina da Companhia de Fiação e Tecidos. A banda foi noticiada no Diário Gazeta de Alagoas, em 1938, por ocasião do Festival de Música realizado no Teatro Deodoro, em sua edição de 21 de agosto daquele ano.

Alcançou êxito o festival ontem realizado pela banda de Cachoeira.... Também a Jazz Feminina executou os números a seu cargo com o melhor apuro, demonstrando desse modo a sua utilidade. "Ela traduziu a boa harmonia reinante naquelas fabricas de empregadores e empregados, obedecendo assim um aspecto dos mais interessantes na coletividade." (GAZETA DE ALAGOAS, 1938).

¹⁴⁵ As leis trabalhistas só foram instituídas no governo de Getúlio Vargas, em 1930. (PAIVA 2013, p. 35).

Figura 1 - A Banda Feminina da Companhia e Fiação e Tecidos, nos anos na década de 1940 e 1950



Fonte: acervo particular de Adivany Japyassú ¹⁴⁶

A Banda Feminina da Companhia de Fiação e Tecidos (CAFT), até meados da década de 1950, foi o principal ícone artístico da CAFT, não só pelo teor artístico, mas pelo fato de se instituir um grupo feminino em uma época em que as mulheres tentavam buscar espaços na sociedade, participando assim da bandeira operária na luta pela igualdade. O grupo musical excursionou por diversas cidades brasileiras, dentre elas Recife (1939, 1941 e 1948), Rio de Janeiro (1940)² Salvador (1941), São Paulo (1954)³ e Curitiba (1954). A bordo do navio D. Pedro II, seguem para o Rio de Janeiro, à época capital da República brasileira, em 1940, registrado no Jornal Diário da Noite, daquele ano. Na oportunidade conhecem o compositor Heitor Vila Lobos e se apresentam para o ministro da Educação Gustavo Capanema e recebem em São Paulo as chaves da cidade pelo então governador de São Paulo Jânio Quadros.

¹⁴⁶ Arquivo fotográfico pertencente a Advany Japyassú, filha do maestro Aquino Japyassú.

OBJETIVOS DA PESQUISA

Frente ao exposto, pesquisa visa investigar o período de 25 anos de existência do referido grupo feminino e suas histórias de vida, bem como verificar a importância deste grupo no meio social da época e a relação da Educação e Cultura com a CAFT. Pretendemos resgatar por meio da pesquisa musicológica e iconográfica o acervo possível, não só do grupo em si, mas igualmente o que foi produzido em obras musicais pelo maestro Aquino Japyassú durante suas décadas a frente da banda feminina. Resgatar a obra de um maestro compositor desconhecido em Alagoas e ressaltar a sua contribuição histórica e musical para o estado de Alagoas.

A busca pela compreensão do histórico na sociedade alagoana, pelas formas que o passado foi utilizado em determinado tempo e espaço, que significados teve em determinados momentos, quais os interesses culturais constituem, e os objetivos da pesquisa, que se justifica ante o escasso número de textos sobre este grupo permitindo assim uma análise da historiografia local como campo de pesquisa, especialmente dentro da temática da concepção da memória e identitária feminina no nordeste e especificamente no estado de Alagoas. Tal abordagem deste tema, no Grupo de Pesquisa Metodologia e Concepção Social do Ensino Coletivo Instrumental, afinando na linha de pesquisa Música, Sociedade, Afetividade e Gênero, têm dois elementos diretos a serem investigados. Visam preencher uma lacuna de textos de forma biográfica e musicológica em Alagoas sobre o contexto Música, Memória e Gênero: 1) o hiato existente sobre a história da banda feminina de Rio Largo (talvez a primeira do gênero no Brasil) e sua relação com as atividades socioculturais e artísticas desenvolvidos no âmbito fabril e seus contextos; 2) a obra desconhecida do Maestro Aquino Japyassú: Abordagem musical crítica e analítica. O intuito, portanto, é verificar a relevância de

um grupo musical feminino, seu pioneirismo, além de resgatar a obra do maestro compositor Japyassú, durante seu período no núcleo musical da CAFT. Objetivo Geral-Resgatar a trajetória musical do maestro Aquino Japyassú e da Banda Feminina de Rio Largo, Alagoas. Objetivos Específicos Coletar depoimentos, registros de imprensa e acervos sobre a participação dos agentes (personalidades da época e seus descendentes) neste objeto. Catalogar a obra composta pelo maestro durante a sua função na CAFT entre 1936 a 1959 e analisar de forma musical e analítica a obra do maestro no texto final. Realizar registro em áudio (executadas por músicos locais) das obras encontradas. Construir artigos e outros textos sobre a relevância da Banda Feminina e a participação da mulher no contexto da história das bandas musicais em Alagoas.

METODOLOGIA

Os modelos de pesquisa no Brasil vêm se desvencilhando do campo restrito das ciências sociais e têm se identificado com vários conceitos e técnicas que tentam ajudar a decodificar os elementos de coleta, muitas vezes complexos, com compreensões específicas em áreas diversas no universo das ciências humanas. Isso tem incluído o “mundo das artes”, a exemplo da pesquisa em Música. Utilizaremos a metodologia da pesquisa qualitativa. Em Babbie (1999, p. 51), encontramos um modelo com três finalidades distintas: a “Descrição”, que revela a personalidade do foco e/ou dos agentes inseridos; a “Explicação”, em que os questionários tentam desvendar os “Porquês”; por último, a “Exploração”, que é o próprio trabalho de campo. Também realizaremos a catalogação da obra do maestro encontrada nos acervos ou em posse dos familiares, com a devida autorização. E, ainda, os contextos não serão desprezados. A constituição oral, por meio do depoimento em entrevistas, que denomino aqui como “Entrevistas Abertas”, fazem um paralelo com as “Entrevistas Estruturadas”, processo importante

no sentido de captar ações reais, acontecimentos de vida dos envolvidos e principalmente resgatar elementos da pesquisa que poderão ser descritos de forma coloquial, em seus depoimentos - o humano no sentido literal para a composição textual a ser apresentada.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Durante todo o período de trabalho, foram realizados processos de coleta, catalogação, edição, e análise de partituras manuscritas. Para que cada um destes processos tenha sido realizado, foi necessária a leitura de artigos científicos relacionados à musicologia, edição musical e análise musical. O principal resultado oriundo deste processo, foi a edição musical de oito obras manuscritas originais para piano ("Dezesseis de Setembro", "Dobrado Prof. Leopoldo Machado", "Impulsivo", "Inquietante", "Muito dóe uma saudade", "O Idílio do Faraó", "Pressuroso, "Um pouquinho do passado"), compostas pelo Maestro Aquino Japyassú. Tais edições possibilitaram que estas obras pudessem ser ouvidas por meio de um programa de computador, após um longo período de esquecimento, desde a morte do maestro na década de 1960. Com as edições, também foi possível realizar uma análise detalhadas das músicas, identificando aspectos interessantes, como por exemplo a escrita de Dobrados para piano, o que não é algo muito convencional. Outro resultado interessante foi a análise das músicas trabalhadas, identificando inicialmente aspectos básicos e, posteriormente, buscando compreender a forma de escrita de Aquino Japyassú. Percebemos que suas obras não possuem elementos musicais muito complexos, tendo melodias, ritmos e harmonias relativamente simples. Também é possível identificar claramente a presença dos ritmos de bandas militares, principalmente nos Dobrados, que são peças características das bandas militares. Abaixo o trecho editado pelo grupo de pesquisa Metodologia e Concepção Social do Ensino Instrumental:

Figura 3 - Manuscrito do “Dobrado Pouquinho do Passado”



Fonte: acervo particular de Advany Japiassú

O PROCESSO DA EDIÇÃO

Nos meses de agosto a setembro/2017 procurou-se, como colaborador, à época, auxiliar os bolsistas na coleta de material documental que de alguma forma contribuísse para o desenvolvimento da pesquisa. Inicialmente procurou-se coletar dados nos arquivos da Banda da Polícia Militar de Alagoas, bem como no arquivo Público Municipal e conhecidos de familiares do maestro Aquino Japyassú. No mês de novembro de 2017, por meio de programa de editoração de partitura FINALE, começamos o processo de edição do manuscrito intitulado “Um Pouquinho do Passado”, obra para piano composta em 1965.

Em janeiro de 2018, foi descoberto o manuscrito do dobrado militar “A Vingança de Judas”, com cópia de Alfredo Silva, capitão da Polícia Militar de Alagoas, datado

de 1943. Faltavam partes cavadas do segundo e primeiro trombone, do segundo e terceiro trompete. Em março deste mesmo ano, o artigo intitulado "Japyassú e a banda feminina de Rio Largo - Alagoas: caminhos da pesquisa de iniciação científica na UFAL", de nossa autoria, foi aprovado no VIII Simpósio Internacional de Musicologia realizado em Pirenópolis, Goiás, contendo uma síntese da pesquisa sobre a banda feminina e o repertório do maestro Japyassú onde o tema foi debatido durante os dias que transcorreram o evento, sendo de grande importância para a expansão do conhecimento, deixando também nossa contribuição.

Por fim, no mês de julho de 2018, foi iniciado a artigo que trata de uma espécie de "adaptação" do meio instrumental (inicialmente piano) para outro espectro sonoro que seria a banda de música com seus naipes, ajustando o que fora necessário para que fosse possível sua execução pela banda. De maneira sucinta, aborda-se os aspectos históricos do compositor e suas composições para piano. Em outro momento demonstra-se, de maneira conceitual as técnicas de reelaboração musical e qual foi a adequada para mudança do meio instrumental outro. Desse artigo, resultou um produto que foi executado por bandas de música na Jornada Para Banda de Música 2019 (JPMB), como forma de estabelecer o contato entre o passado e o presente, sem, contudo, deixar de respeitar o compositor e sua obra.

A importância do resgate do trabalho artístico e musical do maestro Aquino Japyassú é o primeiro passo dado para a preservação da memória musical do Estado de Alagoas, que, por várias vezes, provou ser maltratada pelas entidades que possuem o poder para que se perpetue, no tempo, as memórias dos grandes baluartes da nossa música, principalmente, no que diz respeito ao seguimento de banda de música, pois é uma manifestação cultural secular dentro de nosso Estado e pouco falada. O louvável trabalho do maestro em introduzir no nosso Estado uma

banda de música apenas formada por mulheres, é algo digno de louvor, pois em um ambiente completamente machista, a mulher foi respeitada, valorizada e obteve seu espaço dentro da sociedade, mesmo, a época lhe sendo desfavorável. Por fim, nosso trabalho focou a parte musical do maestro, sendo trabalhada uma peça da obra do maestro escrita para piano, analisando os aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos com a intenção de compreendê-la e transcrever para banda de música, mudando radicalmente o meio instrumental para qual foi composta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a realização da pesquisa e dos produtos resultantes, destaca-se a importância de revitalizar a obra de compositores que exerceram papel fundamental, não somente para o desenvolvimento do cenário musical alagoano, mas que contribuíram socialmente, o que, no caso de Aquino Japyassú, se exemplifica com a criação de um grupo musical feminino, sem dúvida um feito especialmente relevante.

REFERÊNCIAS

AMORIM DE BARROS, Francisco Reinaldo. *ABC das Alagoas*, Tomo I; Dicionário Biobibliográfico, Histórico e Geográfico de Alagoas, v. 62. Brasília: Editora do Senado Federal, 2005.

AMORIM DE BARROS, Francisco Reinaldo. *ABC das Alagoas*, Tomo II; Dicionário Biobibliográfico, Histórico e Geográfico de Alagoas, v. 62, Brasília: Editora do Senado Federal, 2005.

CREMEC. Conselho Regional de Especialidades Médicas do Estado do Ceará. *Parecer n. 15 - 2010*. Fortaleza, 2010.

FARIAS, Fernanda Anajas. *Resgate Musical: Prof. Agérico Pontes de Azevedo Lins*. São Paulo: Ed. Cadenzas Editorações Musicais, 2013.

FARIAS, Ivo dos Santos *Os fios tecidos da memória: A Reconstrução do passado Fabril de Fernão Velho: Do início dos anos de 1950 a 1962*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual Paulista - Unesp, São Paulo, 2017.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2. ed. São Paulo, 1995.

FERNANDES, Paulo Cesar da Conceição. *As origens do Espiritismo no Brasil: Razões, Cultura e Resistências no início de uma experiência (1894 a 1914)*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade de Brasília - UNB. Brasília, 2008.

JORNAL DE RECIFE. *Notas*, Hemeroteca Digital, Recife, 1936.

GIUMBELLI, Emerson. Kardec nos Trópicos. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 3, n. 33, junho de 2008.

LIMA, Raul. *Fio do tempo*. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1970.

LIMA, Araken Alves de. A evolução da agroindústria canavieira alagoana: da criação do Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA) ao processo de modernização da década de 1960. *Revista Economia Política e Desenvolvimento*, Edufal, Maceió, 2010.

LUCENA, Wilson José Lisboa. *Tocando amor e tradição: a banda de música em Alagoas*. Editora Viva, Maceió, 2016.

MENDES, Ricardo; LOPES Benedito. História da Câmara Municipal de Rio Largo. *Publicação Institucional da Câmara de Vereadores do Município*. Rio Largo, 2000.

MOREIRA, Marcos dos Santos. *Mulheres nas Bandas de Música Uma visão do nordeste do Brasil e do norte de Portugal*. Publit, Rio de Janeiro, 2017.

MOURA, Anderson Vieira. Voto operário: As eleições de 1955 em Alagoas. XXIX Simpósio Nacional de História, *Anais...* Universidade de Brasília, UNB, Brasília-DF, 2017.

NARBER, Gregg. *Entre a Cruz e a espada: violência e misticismo no Brasil rural*. Tradutores Paulo Roberto Leite Salgado, Eduardo Soares Freitas. Editora Terceiro Nome, 1. Ed., São Paulo, 2003

OZI, Pedro Luiz. *A História da Homeopatia no Brasil*. Centro de Estudos de Homeopatia James Tyler Kent. São Paulo, 2009.

PAIVA FILHO, Arnaldo Pinto Guedes de Paiva. *Rio Largo: Cidade operária*. Senai/AL, Maceió, 2013.

TAVARES, Goes Marcelo. Trabalho, política e estado de exceção (Alagoas, anos 1950 e 1960). Encontro Regional Nordeste de História Oral. *Anais...* Universidade Federal do Ceará - UFC, Fortaleza, 2017.

TENÓRIO, Douglas Apotto. Mito do bem-estar social nas fábricas têxteis 1940/1960. In: TENÓRIO, Douglas; LESSA, Golbery. *O ciclo do Algodão e as vilas operárias*, Sebrae, Maceió, 2013.

4

**MUSICOLOGIA E PRÁTICAS
INTERPRETATIVAS**

4.1 NACIONALISMO EM CANÇÕES DA *BELLE ÉPOQUE* BRASILEIRA: UM ESTUDO DE CASO

Alberto José Vieira Pacheco ¹⁴⁷

A GAZETA ARTÍSTICA

Em dezembro de 1909, era lançado na cidade de São Paulo o primeiro número da *Gazeta artística: revista de música, literatura e belas artes*¹⁴⁸. O diretor era Augusto Barjona e o gerente José Guzzi. Trata-se de uma publicação quinzenal que, além de textos de opinião, notícias e anúncios, trazia partituras musicais de variados compositores. O periódico é reflexo da efervescência cultural e econômica da *Belle Époque* paulista, alimentada pela pujante atividade cafeeira (AZEVEDO, 2010; PEREIRA, 2014). Seu primeiro número tem início com um editorial bastante esclarecedor das motivações sociais e estéticas do periódico:

À guisa de programma

O aparecimento da *Gazeta Artística* não traduz uma necessidade fundamental, no nosso microcosmo de arte. Seria uma pretensão estulta da nossa parte apresentarmos-nos como reformadores das correntes de esthetica que circulam em nosso meio, como orientadores das opiniões, algumas dellas até com fundas raízes, da maioria dos que interessam pelas cousas da arte.

Não desconhecemos, e isso acontece nos meios novos como o nosso, que ainda nos falta a matéria prima de que se fazem os centros artísticos independentes: não possuímos artistas nossos, com as características determi-

¹⁴⁷ Universidade Federal do Rio de Janeiro / CARAVELAS - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileiro / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical / Universidade Nova de Lisboa (UFRJ/NÚCLEO CARAVELAS/ CESEM/UNL).

¹⁴⁸ O periódico está disponível integralmente na Hemeroteca Digital em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 01 abr. 2018.

nadas pela tradição histórica, a que a evolução da arte e os progressos das sciencias tenham imprimido um cunho original, diferenciando-as o bastante para constituirem uma arte puramente nacional. Na musica, compreendendo mesmo toda a obra desigual de Carlos Gomes, apparecem-nos tentativas de fixação da nossa sentimentalidade, mas isso mesmo explorando a psychologia primitiva e ingenua de um dos elementos que menos contribuíram para a nossa formação ethnica¹⁴⁹ (GAZETA ARTÍSTICA, ano 1, n. 1, p. 1, 1909).

Vemos que a publicação paulistana possui claramente anseios nacionalistas. Reconhece tentativas do estabelecimento de uma música original e “puramente nacional”, mas considera haver limitações nesses esforços. Carlos Gomes, por exemplo, teria dado maior relevo em sua obra justamente à componente cultural menos relevante na formação cultural brasileira. O editor faz certamente referência ao elemento indígena, presente nos libretos das óperas *Il Guarani* e *Lo Schiavo* de Gomes. Devemos lembrar que considerar a componente indígena como a menos marcante na caracterização da música brasileira é opinião compartilhada por vários autores importantes da primeira metade do século XX, como é o caso de Renato Almeida: “A influência do índio na nossa música foi diminuta” (ALMEIDA, 1942, p. 7).

O que fica claro é que nem o nacionalismo praticado no Brasil durante o período monárquico nem aquele próprio da Primeira República (1889-1930) parecem satisfazer mais ao editor da *Gazeta*. Afinal nenhum dos dois busca uma ruptura com os modelos europeus e suas tradições, apesar de ambos terem se empenhado na valorização da arte brasileira. Não vamos aqui fazer uma caracterização detalhada dos tipos de nacionalismo cultivados no Brasil durante os oitocentos, tanto por falta de espaço, quanto

¹⁴⁹ Todas as citações vão manter a ortografia original.

por acreditarmos que ainda é necessário um aprofundamento maior no conhecimento que se tem da produção musical brasileira durante a Primeira República para sermos mais precisos. No entanto, grosso modo, podemos dizer que o nacionalismo musical romântico do império tinha um caráter predominantemente literário e/ou temático. Bastava que a obra seguisse tema local, texto em português, ou buscasse engradecer a arte brasileira perante o mundo para ser considerada nacional. Como resultado deste movimento podemos citar como exemplo a criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional em 1857. Por sua vez, se a esses elementos juntarmos os ideais e inquietações da primeira fase do modernismo brasileiro, de caráter universalista, teremos resumido as características principais do nacionalismo praticado durante a Primeira República, do qual a produção musical de Alberto Nepomuceno (1864-1920) pode ser tomada como exemplo perfeito (GOLDBERG, 2012, p. 19). É importante alertar mais uma vez para o perigo de considerar pejorativamente esses nacionalismos como introdutórios ou preliminares daquele estabelecido no início do século XX. Afinal, eles têm valor em si mesmos e sua desvalorização é explicada apenas pelo fato de o movimento nacionalista posterior ter buscado uma ruptura com os modelos europeus cultivados no passado e ter se auto declarado como única conduta estética aceitável – ainda que o sucesso dessa pretendida ruptura, ou independência estética, possa ser relativizado, uma vez que, apesar da valorização e incorporação de algumas particularidades locais, tanto a gramática musical quanto a verbal terem permanecido fundamentalmente “europeias” (PACHECO; KAYAMA, 2007).

Fato é que a *Gazeta* se mostra insatisfeita e pede por mudanças, mesmo afirmando que não pretende se colocar como mentora de uma arte nacional que se apresenta apenas “esboçada”:

O que procuramos fazer é alliar á nossa boa vontade e sincero desejo de contribuir para a elevação do nosso nivel artistico, a boa vontade e os sinceros desejos de todos os que comnosco queiram trabalhar para esse fim. Por isso, não temos a estorvar-nos os movimentos as péas incommodas das escolas, os preconceitos ferrenhos da immutabilidade das tradições, nem nos deixaremos apertar dentro dos acanhados limites das formulas prestabelecidas.

Acolhemos todas as opiniões que se revistam do necessario character da impessoalidade, porque não somos intransigentes nem nos julgamos superiores ao nosso meio intellectual e artistico, antes d'elle somos um producto inevitável. Procuraremos, sim, desenvolver as tendencias que nos são proprias no sentido de imprimir á nossa arte, ainda incipiente, um cunho proprio, e não a deixar vegetar á custa do cosmopolitismo que nos invade e acabará por abafar completamente o que ha de caracteristico no nosso temperamento.

Não temos, pois, a vaidade de querer impôr a nossa orientação, o nosso modo individual de encarar o probelma [sic.] esthetico do nosso meio; somos mais modestos.

Se conseguirmos pela critica independente e conscenciosamente honesta apressar a solução definitiva ou, pelo menos, encaminhar a solução desse problema, teremos attingido o nosso objetivo.

É pelo desenvolvimento da arte nacional que iremos trabalhar; e só o futuro nos dirá se emprehendemos uma tarefa superior ás nossas forças, se na realidade é uma utopia essa tão descartada arte nacional, em que todos fallam, sem, comtudo, com ella se importar (GAZETA ARTÍSTICA, ano 1, n. 1, p. 1, 1909).

Em suma, a música composta até 1909 já não era suficientemente “nacional” para o editor da *Gazeta*. No entanto, hoje em dia, é preciso fazermos justiça e admi-

tirmos que música nacionalista já existia então. O que de fato estava apenas “esboçada” era uma arte que satisfizesse a um novo nacionalismo, próprio do século XX. Por outro lado, não deixa de ser surpreendente que, cerca de 13 anos antes da Semana de Arte Moderna movimentar o Teatro Municipal de São Paulo, a revista paulistana já defendesse a renovação da arte brasileira, por meio da libertação das tradições limitantes e da valorização daquilo que era próprio da realidade local. O que temos aí é uma clara tomada de posição contra “cosmopolitismo” e uma tentativa de se afastar do modernismo universalista da *Belle époque* brasileira, ou da nossa Primeira República. Ou seja, é de grande interesse já vislumbrar no editorial ideias que serão tão caras ao projeto nacionalista do paulistano Mário de Andrade, uma das figuras centrais na Semana de 22, defensor de uma “Escola Nacionalista de Composição Musical” (ANDRADE, 1972; CONTIER, 1984) e principal teórico de um projeto nacionalista modernista que devemos especificar como andradiano, se não quisermos incorrer no erro de desconsiderar a existência de atividades nacionalistas e modernistas anteriores a 1822. Afinal, como já foi dito, o nacionalismo musical está presente no Brasil desde meados do século XIX e os ideais modernistas têm precedentes históricos que, apesar de pouco conhecidos e/ou valorizados, colocam em xeque a posição da Semana como “marco zero” do Modernismo no Brasil. Sendo um tema bastante complexo, reservaremos para outro texto a questão do Modernismo na canção brasileira. Seja como for, uma reflexão paralela esclarecedora sobre o assunto é oferecida por Luiz Guilherme Goldberg em seu livro que reavalia a importância do compositor Alberto Nepomuceno dentro do modernismo musical brasileiro, considerando-o como “um dos seus protagonistas” (GOLDBERG, 2012, p. 21). No momento é suficiente termos em mente que a *Gazeta da semana* comunga de algumas ideias do nacionalismo andradiano.

BASILE O CANTO NACIONAL

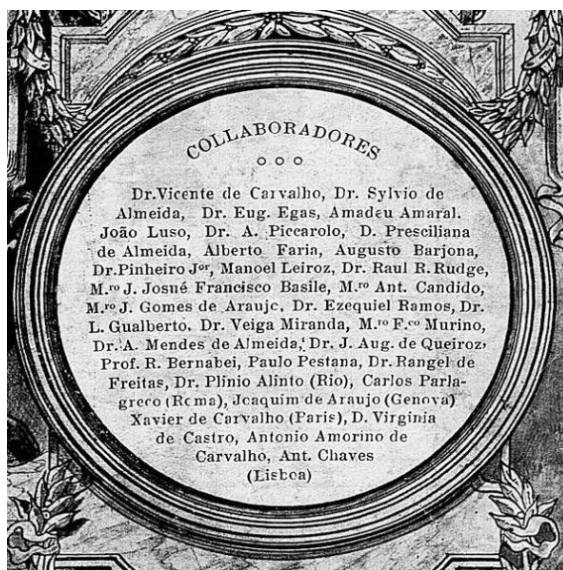
Como não poderia deixar de ser, a busca da tal arte “nacional” passou pela reflexão sobre o canto em vernáculo. Um artigo da *Gazeta artística* de 1911, intitulado “Pela evolução da arte nacional”, denuncia: “O caso é que – um conservatório nacional, fundado no seculo vigésimo em S. Paulo onde se fala portuguez, não tem cathedra de canto em língua vernacula!” (GAZETA ARTÍSTICA, ano II, n. 11, p. 3, 1911). Segue dizendo que é justamente este fato o que dificulta a diminuição da influência estrangeira na produção vocal brasileira. Reconhece também a má vontade de alguns com o canto em português:

Pre vemos já as innumeras dificuldades apresentadas como obstaculos para a realização, além da falta de musicas de canto em portuguez e, talvez, tambem o ridiculo de ouvir um opera cantada em lingua vernacula, e mais queijandas razões, bôas para os educados ha cincoenta ou sessenta anos (GAZETA ARTÍSTICA, ano II, n. 11, p. 3, 1911).

Parece claro que o autor se refere ao repertório operático, pois não seria possível ignorar o considerável número de canções em português compostas no Brasil até então. Tanto é que, para superar o problema da falta de repertório, o texto aconselha que sejam traduzidos para o português trechos das óperas a serem estudadas no Conservatório de São Paulo. Na verdade, a prática desse tipo de tradução encontrou alguns adeptos, como atesta o caso específico da ópera *Il Guarany*, de Antônio Carlos Gomes, vertida para a língua portuguesa por Carlos Marinho de Paula Barros na década de 1930. Essa versão da ópera foi elaborada para ser apresentada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a respectiva partitura foi publicada em 1938, pela Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro (PACHECO; KAYAMA; VASCONCELOS, 2013).

O fato é que o texto da *Gazeta* chega às últimas consequências para defender o canto em língua portuguesa. O artigo é assinado por José Josué Francisco Basile, músico atuante em São Paulo no início do século XX. Pouco foi possível descobrir sobre sua vida profissional. Sabemos apenas que foi professor de música da Segunda Escola Modelo do estado de São Paulo¹⁵⁰. No entanto, é um dos colaboradores estáveis da *Gazeta artística*, como fica documentado na lista divulgada na capa do último número da revista, publicado em 1914 (fig. 1):

Figura 1 - Detalhe da capa da *Gazeta artística*



Fonte: *Gazeta artística* (ano IV, n. 28, 1914)

INTERPRETANDO "MAI!"

A primeira colaboração de Basile para a *Gazeta* pode ser vista já no seu segundo número na forma de uma canção intitulada "Mai!" - uma "melodia" dedicada a "Snra. D. Irene

¹⁵⁰ O *Almanak Laemmert* de 1901 indica Basile como professor de música da Escola Modelo do Carmo na cidade de São Paulo. Esta publicação está disponível na *Hemeroteca digital* da FBN: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 01 abr. 2018.

de A. Penteado” sob responsabilidade gráfica da Editora Bevilacqua (fig. 2). Apesar de o nome do compositor estar indicado na partitura como “Belisa” – possível erro na digitação do sobrenome do compositor, ou eventual codinome – o periódico não deixa dúvida sobre a real autoria, como veremos em citação a seguir.

No primeiro contato que se tem com a partitura, salta aos olhos o fato de a canção ter texto em italiano. O poeta é indicado simplesmente como Pagliara. Trata-se certamente do italiano Rocco Emanuele Pagliara¹⁵¹ (1855-1914), um dos poetas preferidos pelos compositores de canção na Itália¹⁵², que chegou mesmo a ser festejado por alguns cancionistas brasileiros, como é o caso de Henrique Alves de Mesquita¹⁵³ (1830-1906) e João Gomes de Araújo¹⁵⁴ (1843-1946).

Tendo em conta o tom apaixonado do poema escrito na língua de Dante e a própria sonoridade generosa e romântica apresentada pela escrita pianística, o intérprete desavisado, que tenha como material de trabalho somente a partitura, será certamente levado a uma interpretação aos moldes italianos, ou seja, uma sonoridade ampla e grandiloquente, bastante próxima do que se ouve em obras de compositores do mesmo período, como Giacomo Puccini (1858-1924):

*Io non son come voi che sorridete
Per ogni cosa e non pensate a niente:
Io non son come voi che indifferente
Lo spasimo d'amor non conoscete.
[Refrão:]*

¹⁵¹ Mais informações sobre o poeta podem ser vistas em http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/pagliara/Dizionario_Biografico/. Acesso em: 01 abr. 2018.

¹⁵² Exemplos disso são as canções *Marechiare* e *Aprille* de Francesco Paolo Tosti e várias outras compostas por Luigi Denza como pode ser visto no *Dizionario biografico Treccani* em http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-denza_%28Dizionario-Biografico%29. Acesso em: 01 abr. 2018.

¹⁵³ Por exemplo, *Melodia*, guardada no acervo Hermelindo Castelo Branco.

¹⁵⁴ Por exemplo, *Amami ognor*, guardada no acervo Hermelindo Castelo Branco.

*Un desiderio ardente mi divora
 Che forse in terra mai si compirà
 E dietro un sogno che mi fugge ognora
 L'anima mia peregrinando va.
 Con l'occhio lieto e l'anima spensierata
 Disfolhate [sic] ogni fior a voi d'inn'ante.
 Io ne raccolgo i petali tremante
 Come santa reliquia innamorata.
 E un desiderio ardente...¹⁵⁵*

De fato, à primeira vista, a canção parece perfeitamente inserida dentro do universo sonoro italiano, sendo dificilmente relacionável com o cancionero nacionalista brasileiro. No entanto, não podemos esquecer que tanto o compositor quanto a *Gazeta* são defensores do desenvolvimento de uma música “nacional”. É, portanto, prudente avaliarmos a canção com mais cuidado antes de tomarmos quaisquer caminhos interpretativos, ou de fazermos maiores julgamentos estéticos.

Figura 2 - Trecho inicial de “Mai!”, canção de Basile

The image shows a musical score for the song "MAI!". At the top, the title "MAI!" is written in a large, bold, serif font. Below the title, the word "MELODIA" is centered. To the left, it says "A. Exma. Sra. D. IRENE DE A. PENTEADO, Lisboa, Setembro 1919." To the right, it says "Poesia de Fagliaro Musica de Basile." The score is divided into two parts: "PIANO" and "CANTO". The piano part is written on a grand staff with treble and bass clefs. The vocal part is written on a single staff with a soprano clef. The lyrics are in Italian: "Io non son co-me vo - li che sor - ti". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: *Gazeta artística* (ano 1, n. 2, 1909)

¹⁵⁵ Eu não sou como vocês que sorriem / Por qualquer coisa e não pensam em nada: / Eu não sou como vocês que indiferente / O espanto do amor não conheceram. // Um desejo ardente me devora / Qual talvez na terra jamais se realizará / E atrás de um sonho que me foge sempre / A minha alma vai peregrinando. // Com o olhar feliz e a alma despreocupada / Vocês desfolharam todas as flores à sua frente / Eu lhes recolho as pétalas trêmulo / Como santa relíquia amada (Tradução minha).

Uma fonte de informação privilegiada é a própria *Gazeta artística*. Vejamos as considerações surpreendentes sobre “Mai!” feitas pelo editor:

Damos neste numero uma melodia para canto e piano, Mai! do maestro Basile.

Constitue uma tentativa para o aproveitamento da sentimentatidade nativa indigena, como claramente emana do canto propriamente dito.

O autor mostrou-nos a cantiga popular mineira, que serviu de idéa, uma velha copia de ha cincoenta annos, conforme a data. Verificamos ter sido seu melhor cuidado não destruir a ingenuidade e um certo quid de vago. nostalgico originario.

Não discutimos intuitos, especialmente, quando serios; ainda muito menos nos queremos arvorar em mentores e traçar linhas de procedimento para a manifestação do pensamento. Seguindo, porem, a sua louvavel intenção, o autor poderia ter levado (e deve fazel-o) mais longe as consequencias do seu modo de vêr, escrevendo sobre palavras portuguezas e num rythmo que, como factura total, evoque e fixe o cunho nacional desses cantos.

Certamente as cantigas indigenas poderão ser uma fonte inesgotável de inspiração (GAZETA ARTISTICA, ano 1, n. 2, p. 6, 1909).

As palavras do editor são valiosíssimas, pois é bastante improvável que, sem qualquer aviso, alguém suspeitasse que o tema usado pelo compositor fosse o de uma “cantiga popular mineira”. Na verdade, não é fácil reconhecer ali qualquer “cor local” brasileira, nem foi possível até o momento identificar a dita cantiga original. Seja como for, o uso do tema nativo e a própria ideologia que, como já vimos, motiva o compositor, torna “Mai!” uma canção de cunho nacionalista. Afinal, somos da opinião que, em última análise, o que faz uma composição ser nacionalista não é

tanto o resultado sonoro conseguido, e sim a ideologia que a justifica, ou motiva. Como nos lembra Carl Dahlhaus (1989), devemos admitir a importância das componentes estéticas do nacionalismo. Contudo, estas componentes se apresentam de forma variável no tempo e no espaço. Ou seja, não é a presença ou ausência de determinada característica estética específica o que vai indicar ou não uma como nacional.

O conceito de o que constitui a música é uma categoria historicamente mutável, e é um princípio de justiça histórica que o fenômeno deva ser medido pelos seus próprios padrões, não outros externos. Se a música programática for julgada de acordo com o conceito formalista de música, o veredito terá sido proferido antes mesmo do caso ter sido julgado; as implicações da terminologia já a terão condenado. Muito disso pode ser aplicado à ideia de nacionalismo como um fator estético; se um compositor pretende um obra musical como nacional em caráter e os ouvintes considerarem ela assim, isto é algo que o historiador tem que aceitar como um fato estético, mesmo se a análise estilística - a tentativa de "verificar" a premissa estética por referência a características musicais - falha em produzir qualquer evidência¹⁵⁶ (DAHLHAUS, 1989, p. 87, tradução minha).

Nesse sentido, o fato de o próprio editor da *Gazeta* reconhecer na canção a "sentimentalidade nativa" já é indicativo de seu caráter nacionalista. Além disso, devemos lembrar que o uso de "cantigas indígenas" como fonte

¹⁵⁶ *"The concept of what constitutes music is a historically changing category, and it is a principle of historical justice that phenomena should be measured by their own standards, not alien ones. If program music is judged according to the formalistic concept of music, the verdict has been pronounced before the case has even been argued; the implications of the terminology have already condemned it. Much the same applies to the idea of nationalism as an aesthetic factor; if a composer intended a piece of music to be national in character and the hearers believe it to be so, that is something which the historian must accept as an aesthetic fact, even if stylistic analysis - the attempt to "verify" the aesthetic premise by reference to musical features - fails to produce any evidence".*

de inspiração seria procedimento típico dos nacionalismos musicais, tendo sido defendido mesmo pelo projeto nacionalista de Mário de Andrade nas décadas seguintes.

Conscientes que o compositor se inspirou em uma canção “popular mineira”, podemos tentar identificar alguns outros elementos “nativos” na composição de Basile, sem a pretensão, contudo, de esgotar a questão. Vejamos seus últimos três compassos.

Figura 3 – Trecho final de “Mai!”

39 *tempo* *rall.*

gno - ra L'a-ni-ma mi - a pe-re-gri-nan - do va.

col canto

♯♯

Fonte: transcrição do original por este autor

No trecho musical acima podemos ver a melodia terminando no quinto grau da escala, sem a terça do acorde (fig. 3). O resultado sonoro é surpreendente e, à primeira escuta, chegamos a considerar a possibilidade de se tratar de algum erro de impressão. No entanto, esse trecho está repetido exatamente igual em outro ponto da música, o que descarta essa hipótese. A única explicação parece indicada pelo editor da Gazeta que reconhece o cuidado do compositor em manter um certo tom “vago. nostálgico originário”. E neste ponto devemos lembrar que “a terminação da melodia fora da tônica, deixando em reticência”, é marcada como algo característico da canção brasileira por Renato Almeida. Podemos supor ainda que a retirada da terça do acorde da tônica é usada para contribuir com a tal “reticência”. No entanto, podemos nos perguntar se Basile,

um estrangeiro, teria tido de fato conhecimento dessa característica apontada por Almeida. Não temos como confirmar categoricamente e a escolha do compositor italiano pode ter seguido outras razões bastante pessoais e deslocadas da realidade brasileira. No entanto, o mais provável mesmo é que ele estivesse trazendo para sua composição características nativas que ele soube reconhecer no tema colhido em Minas Gerais. Isso não seria tão improvável, afinal a particularidade melódica aqui apontada parece ter sido bem evidente no cancionário, a ponto de ser reconhecida e descrita claramente por Alberto Nepomuceno em entrevista em 1917: “Outra modalidade característica verificada em grande número de cantos é a nota final ser o 3º grau e por vezes, o 5º, ou o 2º como função do 5º” (apud GOLDBERG, 2012, p. 17).

Outra característica bastante marcante de “Mai!” é o tratamento rítmico variado, como pode ser visto em parte no trecho final aqui transcrito (fig. 3). Apesar de nem a voz nem o piano nos trazerem ao tipo de sincopa que se tornou tão característico da canção urbana brasileira (presente, por exemplo, no samba) e que foi tão festejado pelo nacionalismo andradiano, podemos ver por toda a peça alguma “fantasia do ritmo, que permite abundante polirritmia”, característica apontada por Almeida (1942, p. 61) como característica da canção brasileira. Ou seja, podemos supor que também isso seja uma tentativa por parte do compositor de se aproximar do carácter original da peça, mesmo que, segundo o editor da *Gazeta*, o resultado final não alcance um “rythmo que, como factura total, evoque e fixe o cunho nacional desses cantos”, como nos afirma o editor da *Gazeta*.

Por outro lado, o editor ainda considera que a canção ganharia em qualidade se trouxesse texto em português. Na verdade, diante disto, devemos nos perguntar: sendo o compositor, como já foi visto, tão engajado no desenvolvimento de um canto nacional em vernáculo, por que ele teria composto uma canção com texto italiano? Podemos

especular algumas possíveis explicações. Como vimos Basile reconhecia a inexistência de uma escola brasileira de canto e a pouca prática dos cantores com o vernáculo. Admitia também que o canto lírico em português podia ser considerado ridículo por alguns. Assim, pode ter optado em trabalhar com o que ele tinha de mais seguro e fez o que considerava estar a seu alcance. O próprio editor nos lembra que a canção “é um trabalho sem pretensão, mas bem feito e que se ouve com prazer” (GAZETA ARTISTICA, ano 1, n. 2, p. 6, 1909). Não podemos esquecer também que o nacionalismo da *Belle Époque* estava impregnado de cosmopolitismo eclético ou de um modernismo universalista que buscava atualizar nossa arte e elevá-la, com a intenção de introduzir a produção brasileira no panorama internacional (GOLDBERG, 2012, p. 19). Neste contexto a presença do texto italiano não seria surpresa e revela o compositor bastante em sintonia com o tipo de nacionalismo praticado em seu próprio tempo. Todavia, foi justamente o cosmopolitismo de “Mai!” o que incomodou o editor da *Gazeta*, que, como já vimos, anseia por um nacionalismo de ruptura com os modelos europeus e com as tradições, algo que só viria a ser defendido de forma sistemática e alargada posteriormente, na esfera do projeto nacionalista andradiano.

Seja como for, é inegável que as informações dadas pelo editor a respeito do processo composicional de “Mai!” deitam por terra um caminho interpretativo exclusivamente vinculado ao canto lírico italiano do início do século XX. Devemos lembrar que o editor afirma claramente que o compositor teve o cuidado de não destruir a ingenuidade e a nostalgia mineira da cantiga original, sendo uma tentativa de “aproveitamento da sentimentalidade nativa indígena”. Consequentemente, seria de se esperar que uma interpretação atenta desta canção buscasse deixar transparecer essas mesmas qualidades. Quanto a isso é preciso confessar que, em um primeiro momento, o próprio autor deste artigo teve como referência o modelo óbvio da sonoridade da ópera

e da canção italiana de inícios do século XX. No entanto, as particularidades da canção e o cuidado de obter uma contextualização histórica levaram este autor à pesquisa e à reflexão aqui apresentadas. Como resultado, houve a reelaboração de algumas de minhas escolhas interpretativas, de forma a imprimir na canção uma sonoridade mais leve e sentimental, típica das serestas de Minas Gerais¹⁵⁷.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, *Gazeta Artística* buscava fomentar e valorizar a produção artística brasileira, vinculando-se claramente a uma ideologia nacionalista que prenuncia as escolhas de Mário de Andrade. No caso específico da cena lírica, publicou artigo defendendo o desenvolvimento de uma escola de canto nacional por meio do uso da língua portuguesa na pedagogia vocal e na composição do repertório. Neste contexto, o estudo de caso aqui apresentando é revelador dos anseios nacionais que inquietavam os músicos da *Belle Époque* brasileira, ao mesmo tempo que mostra aparentes contradições nos seus esforços nacionalistas, uma vez que a canção aqui analisada não faz uso de texto em português. Neste sentido, este artigo exemplifica a ideia de Dahlhaus, e de outros autores aqui citados, de que o nacionalismo muda com o tempo, seja em suas componentes ideológicas quanto nas estéticas.

Por outro lado, é preciso ressaltar que é o tipo de nacionalismo defendido pela própria revista que paradoxalmente iria contribuir para o silenciamento de canções brasileiras escritas em língua estrangeira - mesmo que seja possível em algumas delas, como no caso de "Mai!", identificar fortes intenções nacionalistas no processo composicional. Como nos lembra Dahlhaus, se num primeiro momento os nacionalistas foram cosmopolitas e "cidadãos do mundo", posteriormente adotaram uma postura exclusi-

¹⁵⁷ O resultado final pode ser visto em vídeo disponível on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=sKLEtx8TfeU>. Acesso em: 25 jun. 2020.

vista e “mesmo agressiva”, que podemos associar às Escolas Nacionais como aquela defendida por Mário de Andrade.

Em seu último disfarce, o nacionalismo foi introvertido e xenófobo, e fomentou políticas que favoreciam o engrandecimento nacional – políticas que eram consideradas ‘realistas’ por comparação com as fantasias ‘idealistas’ do cosmopolitismo¹⁵⁸ (DAHLHAUS, 1989, p. 83, tradução minha).

Fato é que, somente em nossos dias, com a superação dos ditames do nacionalismo andradiano, e a aceitação sem complexos da diversidade de culturas nacionais que sempre conviveram em terras brasileiras, as canções que não fazem uso do vernáculo passam por um processo de revalorização, ganhando interesse cada vez maior por parte dos pesquisadores, bem como algum espaço nos programas de concerto, nas edições e nos registros fonográficos.

Para finalizar, devemos ressaltar também que este artigo exemplifica um fato: estar ciente do contexto histórico que deu origem a determinada obra, e isso inclui os ideais estéticos que norteavam os artistas envolvidos, pode ser determinante nas escolhas interpretativas. Desta forma, temos aqui mais um exemplo de como a pesquisa histórica musicológica pode contribuir para área das práticas interpretativas, ao oferecer a devida contextualização para um repertório bastante diversificado, fruto de um emaranhado complexo de culturas nacionais e etnias, o que se consubstancia muitas vezes em obras de artes de difícil compreensão e aproximação.

¹⁵⁸ In its later guise, nationalism was introverted and xenophobic, and fostered policies favoring national aggrandizement – policies that were regarded as “realistic” by comparison with the “idealistic” fancies of “cosmopolitanism”.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972. AZEVEDO, Veruschka de Sales. 1ª República e Belle Époque: a modernização cultural na cidade de Franca. In: XX ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA E LIBERDADE, 2010, Franca. *Anais...* Franca: Anpuh/SP, Unesp, 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

DAHLHAUS, Carl. *Between Romanticism and Modernism: four studies in the music of the later nineteenth century*. Tradução de Mary Whittall. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno*. Porto Alegre: Movimento, 2012.

PACHECO, Alberto José Vieira; KAYAMA, Adriana Giarola. O Álbum Melodias Brasileiras de José Amat: um exemplo do nacionalismo brasileiro pré-andradiano. *Brasiliana*, Revista da Academia Brasileira de música, n. 25, jun. 2007.

PACHECO, Alberto José Vieira; KAYAMA, Adriana Giarola; VASCONCELOS, Lúcia. "Era uma vez um príncipe": uma versão brasileira da ópera Il Guarany de Carlos Gomes. In: III SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ "PATRIMÔNIO MUSICAL NA ATUALIDADE: TRADIÇÃO, MEMÓRIA, DISCURSO E PODER" 2012, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

PEREIRA, Robson Mendonça. Cultura e sociabilidade na Belle Époque paulista através de um diário íntimo. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 11, Ano XI, n. 2, julho-dezembro de 2014. Disponível em: www.revistafenix.pro.br Acesso em: 04 out. 2018.

4.2 QUATRE PIÈCES BRÈVES POUR LA GUITARE (1933): UMA SÍNTESE DA PLURALIDADE ESTILÍSTICA DE FRANK MARTIN (1890-1974)

Eduardo Meirinhos ¹⁵⁹

Helvis Costa ¹⁶⁰

Este estudo foi desenvolvido com o objetivo de identificar nas *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare* - obra do fim da segunda fase composicional do suíço Frank Martin (1890-1974), de importância referencial no repertório violonístico do século XX - a amálgama de abordagens composicionais de suas três fases criativas: formativa, experimental e a maturidade. Para isso, partimos de um levantamento bibliográfico acerca das influências composicionais que subsidiaram o desenvolvimento de sua linguagem, seus procedimentos e abordagens estilísticas; em seguida, a partir de análises pontuais acerca do estilo, harmonia, forma e fraseologia da referida obra, buscamos fazer emergir elementos de tradição, experimentação e outros que conduziram à maturação criativa de sua escrita musical.

FRANK MARTIN: INFLUÊNCIAS, DESENVOLVIMENTO E A MATURIDADE

Houaiss (2001, p. 1096) define o termo *ecletismo* como “justaposição de teses e argumentos oriundos de doutrinas filosóficas diversas, formando uma visão de mundo pluralista e multifacetada”. Do ponto de vista artístico, acreditamos ser esta uma das melhores maneiras de descrever as atividades composicionais do suíço Frank Martin (1890-1974), que além de um extenso catálogo de obras e reconhecido lugar na história da música pós-romântica, tem uma produção que abrange aproximadamente três quartos do século XX.

¹⁵⁹ Universidade Federal de Goiás (UFG)

¹⁶⁰ Universidade Federal de Goiás (UFG)

Assim, o compositor esteve profundamente envolvido com principais vertentes composicionais e ideais estéticos seus contemporâneos, adotando em suas práticas uma grande variedade de formas e gêneros musicais, desde arranjos miniaturais de canções folclóricas a extensas peças orquestrais, óperas, oratórios, missas e outras obras de grandiosas dimensões (KING, 1990). Segundo dois de seus principais biógrafos e historiadores - Cooke (1990) e King (1990) - Martin teve um longo período de transição estilística, em que mesclou diversas influências das principais correntes estilísticas e estéticas do início do século, como a apurada harmonia e o sutil colorido de Debussy e César Franck, as reproduções transfiguradas dos modelos barrocos e clássicos de Stravinsky, e a linearidade e o contraponto provenientes da condução melódica e dos procedimentos seriais de Schoenberg. De acordo com declarações do próprio compositor, este longo período de sedimentação composicional findou-se em meados da década de 1930, no qual se definiu pelo manuseio do serialismo de alturas da "segunda escola vienense" de Schoenberg como método de principal estruturação de sua música - aplicado a uma escrita não menos eclética e não menos particular.

De numerosa família, Martin foi o "único a se enveredar pelo artesanato da composição musical" (KING, 1990, p. 4)¹⁶¹, escrevendo entre os oito e nove anos de idade, uma "encantadora canção infantil" (MARTIN, 1992, p. 18) "chamada *Tetê de Linotte*, cujo manuscrito de 1899 ainda sobrevive" (COOKE, 1990, p. 473). Segundo a última esposa do compositor, Maria Martin (1992, p. 18-9), "aos doze anos o jovem Frank teve a experiência de assistir uma *performance* da "Paixão Segundo São Mateus" de Johann Sebastian Bach, fato que o impressionou profundamente e marcou sua vida como compositor, a quem Bach permaneceu como o grande

¹⁶¹ Todas as citações diretas de textos em outras línguas são traduções nossas. Não adicionamos aqui os textos originais por economia de espaço. Sugerimos a consulta dos originais, listados nas Referências.

mestre". Aprahamian (2005, p. 4) observa que "a esta profunda influência de Bach, Martin adicionou posteriormente Wagner e Cesar Franck". Wright (1996, p. 4) descreve mais profundamente a crucialidade desta experiência:

[...] foi a revelação da *Paixão Segundo São Mateus* de Bach aos doze anos de idade que promoveu a mais profunda e duradoura influência sobre Frank Martin. A harmonia e o perfeito artesanato de Bach foram cruciais para moldar a obra de Martin desde então, e como décimo filho de um pastor calvinista, o jovem compositor finalmente percebeu a música como um profundo meio de expressão espiritual - mesmo em obras puramente instrumentais - à maneira de Bach.

Iniciada a educação básica, Frank Martin revelou ter, com ciências exatas e literatura, grande afinidade e talento (COOKE, 1990). Entre os dezesseis e vinte e quatro anos, confiou sua formação musical a aulas particulares com Joseph Lauber (1864-1952), um professor e compositor suíço de convicções conservadoras e sólidas, com quem o jovem Martin estudou profundamente os elementos básicos de composição, técnica pianística e, especialmente, instrumentação e harmonia (KING, 1990; MARTIN, 1992; WRIGHT, 1996), fato que justificará seu interesse e determinante conhecimento harmônico em um futuro próximo. Aos 16 anos, ainda não havia estudado minuciosamente contraponto e demonstrava pouco interesse em criações ou conduções melódicas: toda sua atenção estava voltada ao pensamento vertical, que era complementado por investigações próprias de instrumentação e orquestração -

Martin assistia aos ensaios da Orquestra Sinfônica de Genebra com partitura em mãos [...]; esta preocupação dos tempos de adolescência com a organização vertical dos sons, Frank Martin veio a conservar em toda sua vida criativa (COOKE, 1990, p. 473).

Além de Lauber, completaram sua formação os professores “Hans Huber (1852-1921) e Friedrich Klose (1862-1942), dois outros músicos vinculados ao Conservatório de Genebra, de igual conservadorismo e solidez germânica de convicções, que guiaram o jovem compositor sob seus mais preciosos cuidados (KING, 1990, p. 4)”.

As influências sobre a vida do jovem Frank Martin, assim como em seu desenvolvimento artístico, incluem instruções religiosas e culturais - uma combinação que incutiu no jovem músico um profundo respeito pela tradição e igualmente, uma desconfiança e suspeita de qualquer elemento que sugira o modernismo na música; [...]. [Estas instruções] resultam do cenário absolutamente conservador na *Suisse Romande*¹⁶² e da igualmente conservadora influência em seu ambiente familiar, formação e treinamento musicais iniciais (VLAD, 1954 *apud* KING, 1990, p. 4).

Em direção às observações de Roman Vlad sobre a gênese das convicções e concepções de Martin, está o comentário de King (1990, p. 4):

[...] de nosso ponto de vista atual, achamos totalmente incrível descobrir ser o jovem compositor procedente de um meio ambiente de língua francesa predominante, mas ‘surdo à música de Debussy’, tamanha era a influência musical germânica que dominava a *Suisse Romande* naquele tempo.

Nenhuma de suas obras atraiu a atenção do público até 1910, quando compôs, aos 20 anos, a obra *Trois poèmes paiëns*, para barítono e orquestra, que, escolhida pelos jurados da *Association of the Swiss Musicians* (Associação dos Músicos Suíços) para comemoração de seu décimo

¹⁶² Frank Martin nasceu em 15 de setembro de 1890 em Genebra, cidade próspera situada em uma região no extremo oeste na Suíça, denominada *Suisse Romande* - uma área de predominante utilização da língua francesa, mas caracterizada, nesta época, por uma ampla dominância cultural da tradição austro-germânica, de perfil conservador.

aniversário, foi regida por Joseph Lauber. Exatamente nessa época, Martin descobriu a música de Cesar Franck, “cuja influência foi fundamental para liberar Martin das restrições das cadências convencionais” (COOKE, 1990, p. 475). A “Suíte para Orquestra”, de 1913, e a “Primeira Sonata para Violino”, de 1915, são reflexos desta influência:

O impacto de Cesar Franck sobre o jovem Martin é claramente visível - mais do que em qualquer outra peça - em sua Primeira Sonata para Violino, de 1915, cujo movimento lento contém um tema notavelmente similar ao do *Coral* (Prelúdio Fuga e Coral - César Franck, 1884). Através dessa influência, elementos da música francesa vão se incorporando à música de Frank Martin, como por exemplo, o uso esporádico da escala de tons inteiros. Uma novidade é o emprego de passagens em *fugato*, o que demonstra, aos seus 23 anos, o crescimento do interesse em contraponto (p. 475).

Podemos observar que a inicial preferência harmônica de Frank Martin foi intensificada pelo compositor ter crescido envolto pela música austro-germânica, mais precisamente pelo psicologicamente denso Romantismo Franz Liszt, Richard Wagner, Richard Strauss, Gustav Mahler, compositores que estavam empenhados em “resguardar e dar continuidade à tradição romântica novecentista” (GRIFFITHS, 1998, p. 13) na “ausência das velhas certezas harmônicas” (GRIFFITHS, 1998, p. 21). Essa música, que ambientava a infância e a adolescência de Frank Martin, caracteriza-se por suas “práticas sinfônicas contínuas e intensivas [...], de encadeamento coerente e “desenvolvimento ‘lógico’ das ideias, produzindo em música um efeito de narração”, e conseqüentemente, um “impetuoso veículo de emoções pessoais” (GRIFFITHS, 1998, p. 10). Envolto ainda por interpretações de música antiga austríaca e alemã, o jovem Martin logo enfatiza sua particular afinidade com

os estilos de Bach e Mozart, voltando-se especialmente à polidez harmônica e contrapontística destes compositores. Soma-se isto à exclusividade na escolha do repertório da Orquestra Sinfônica de Genebra por Stavenhagen¹⁶³ – cujos ensaios Martin acompanhava rotineiramente:

A obsessão de Frank Martin com as considerações sobre harmonia tradicional é, em parte, um reflexo da ambiência artística da época em Genebra. Esta ambiência foi condicionada pela exclusiva perspectiva germânica antes de Ernest Ansermet se tornar o principal regente da Orquestra Sinfônica de Genebra em 1915. Seu predecessor, Stavenhagen, se concentrou em disseminar a música clássica e romântica da tradição Austro-Germânica, até e incluindo as obras de Strauss e Mahler (COOKE, 1990, p. 473).

Vlad (1954), King (1990) e Cooke (1990), dividem em três fases o desenvolvimento composicional de Frank Martin, seccionando sua trajetória de acordo com o caráter estilístico e o ideal estético de suas obras. A primeira fase, denominada “formativa” por King (1990, p. 5), foi em grande parte moldada por Lauber, Huber, Klose e um quarto músico: Ernest Ansermet,

[...] fundador e regente da *Orchestre de la Suisse Romande*, que não apenas apresentou definitivamente Martin a tendências divergentes e a novas direções que a música europeia experienciava, mas provou ainda ser um amigo, confidente, e finalmente, o mais importante divulgador e defensor de sua música” (KING, 1990, p. 5).

¹⁶³ Bernhard Stavenhagen (1862-1914), pianista, compositor e regente alemão, foi um proeminente aluno de Franz Liszt, realizando concertos pela Europa e América do Norte. Como regente, mostrou-se um aguerrido defensor da tradição musical austro-germânica e de sua solidez característica, principalmente das obras que se direcionavam à nova música. Assim, realizou estreias mundiais de obras de compositores como Mahler, Pfitzner, Strauss e Schoenberg. Disponível em: <http://www.kms-greiz.de/Inhalt/inhalt.php?text=28>.

Segundo Wright (1996, p. 4), Ansermet exerceu fundamental importância sobre Frank Martin, também por “equilibrar o panorama musical predominantemente germânico ao qual Martin estava vinculado, através de intensas ‘doses’ de Ravel e Debussy”. Logo, em 1915, com a abertura estilística proporcionada pela chegada de Ernst Ansermet, Martin se cativa ainda mais pela sutileza, sensualidade e suavidade dos franceses Gabriel Fauré, Cesar Franck, Claude Debussy e Maurice Ravel. Assim, este novo interesse guiou o compositor rumo a uma “dicotomia estilística Franco-Germânica”.

Evidentemente, podemos observar que este vértice em sua orientação estilística não se constitui de forma essencialmente paradoxal, mas ao invés: constitui um amálgama de vertentes que permitiu a Martin uma pluralidade de óticas e possibilidades quanto a seus métodos e objetivos no manuseio do material sonoro. Por exemplo, permitia a tentativa de associar o desenvolvimento temático austro-germânico – que exigia certa “regularidade e homogeneidade” motívica, “para que a atenção pudesse concentrar-se na harmonia e na forma melódica”, tecendo o fio narrativo por meio do “constante ímpeto da música em direção a seu fim (GRIFFITHS, 1998, p. 9)” – ao pensamento tímbrico francês da instrumentação e da orquestração como elementos essenciais da composição: “a orquestração em Debussy contribui para estabelecer tanto as ideias quanto a estrutura, deixando de ser apenas um ornamento ou realce retórico (GRIFFITHS, 1998, p. 9)”. Ou ainda, era possível a tentativa de prosseguir dilatando o campo da harmonia tolerável, acelerando as mudanças harmônicas, tentando acomodar o cromatismo e a tonalidade expandida no abandono do perfil narrativo, na “renúncia do encadeamento coerente projetado pela consciência [...], criando imagens evocativas de movimentos elípticos”, sugerindo “mais a esfera da imaginação livre e do sonho [...], não se limitando a uma reprodução mais

ou menos exata da natureza, mas às misteriosas correspondências entre a Natureza e a Imaginação (DEBUSSY *apud* GRIFFITHS, 1998, p. 10)".

O fato é que esta fusão estilística acabou por ser o eixo norteador para um diversificado e tardio estilo, porém definitivamente pessoal, de Frank Martin. A este eixo basilar, somam-se dois fatos: o contínuo contato com Ernest Ansermet (1883-1969) – que será intensificado durante o processo de orquestração de *Guitare*¹⁶⁴ – fato crucial em seu desenvolvimento como compositor, e a intensa pesquisa e experimentação composicional que Martin desenvolveu durante toda a vida, especialmente na considerada "2ª fase".

Após ser mobilizado ao serviço ativo na Primeira Guerra Mundial, retorna inteiramente devoto à composição em 1918, escrevendo *Les Dithyrambes*, "uma cantata de uma hora e meia para solistas, coro e orquestra (COOKE, 1990, p. 475)". Ansermet estreou a peça no mesmo ano e declarou em 1951: "(Martin) se apresenta não como um sinfonista, mas como um compositor lírico [...] (COOKE, 1990, p. 475)". Considerando a data desta declaração – plena maturidade do compositor – e o teor desta frase de Ansermet (apesar de sua subjetividade), percebemos que o compositor devia conceber a música como um veículo pleno de expressão de sentimentos e pensamentos íntimos, onde regras formais, restrições cadenciais, encadeamentos narrativos se subjugariam às necessidades expressivas musicais. Notamos nesta declaração de Ansermet a importância do contato de Martin à liberdade formal da música francesa, que acreditamos

¹⁶⁴ Após a recusa do violonista espanhol Andrés Segovia (1893-1987) em interpretar a obra, Frank Martin arranhou ainda em 1933 uma versão para piano das *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare*, que "posteriormente veio a interpretar por diversas vezes" (KLOE, 1999 p. 5). Frank Martin e seu fiel amigo Ernest Ansermet propuseram uma versão orquestral da peça. Através da troca de uma intensa correspondência, onde discutiam as especificidades da orquestração, Martin e Ansermet puderam concebê-la e estreá-la no outono de 1934, nomeando-a *Guitare* em ambas as versões (KLOE, 1999).

ter transfigurado sua escrita, afastando-o da densidade das texturas harmônicas e das práticas sinfônicas intensivas austro-germânicas, e aproximando-o mais da fluidez melódica e da construção de harmonias sutis, evocativas e poéticas; menos à criatividade racionalizada, e mais à fluidez da imaginação.

Figura 1 - Ernest Ansermet e Frank Martin em Genebra, 1962



Fonte: foto disponível em: https://www.frankmartin.org/wp-content/uploads/7_1.jpg - Acesso em: 10 abr. 2018

Na composição do Quinteto para Piano¹⁶⁵, de 1919 (formação camerística bastante utilizada por Fauré) Martin revelou sua proximidade à

lucidez de textura e sofisticação harmônica de Maurice Ravel, o que pode também ser vista na *Pavane couleur du temps*, composta por Martin para quinteto de cordas entre 1919 e 1920. Até agora, a influência francesa sobre o compositor mostrou-se praticamente confinada à Franck e ao jovem Debussy; mas é a partir de agora que seu trabalho começa a assumir uma maior clareza e refinamento sonoro, dificilmente concebível sem o estímulo de Ravel e o Debussy posterior (COOKE, 1990, p. 475).

Figura 2 – Pavanais de Ravel (1899) e de Frank Martin (1919) como exemplo da similaridade da escrita, e, portanto, da influência do primeiro. A versão apresentada é um arranjo para piano a quatro mãos

The image displays two musical scores side-by-side. The left score is for Maurice Ravel's 'Pavane pour une infante défunte', marked 'Assez doux, mais d'une sonorité large' and 'Adagio'. The right score is for Frank Martin's 'Pavane couleur du temps', marked 'Adagietto (1. es.)' and 'Alto, rimbombante'. Both are for piano and show similar melodic and harmonic textures.

Fonte: recorte retirado do endereço <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fc/IMSLP508460-PMLP824014-PMLUS00446-f106-PMLP824014-39087011961861score.pdf>. Acesso em: 04 maio 2018

Segundo King (1990, p. 5) o acontecimento fundamental para a emersão de sua segunda fase composicional, caracterizada pela "experimentação" (KING, 1990, p. 5), foi a saída temporária de Frank Martin do meio-ambiente de

¹⁶⁵ Segundo Sadie (1994, p. 759), "entre as melhores obras do gênero piano e quarteto de cordas, destacam-se os quintetos de Schumann, Brahms, Dvorák, Franck, Fauré, Elgar, Bloch e Shostakovich". Observamos a presença de expoentes austro-germânicos (Schumann e Brahms) e franco-belga (Franck e Fauré).

Genebra, vivendo em Zurique (1919-20), Roma (1921) e por último, Paris (1923-25), entrando finalmente em contato com as principais vertentes do desenvolvimento musical europeu, que eclodiam ao início do século XX. O primeiro fruto deste novo ambiente intelectual ao qual Martin inseria-se é a obra *Quatre Sonnets à Cassandre* para mezzo-soprano, flauta, viola e violoncelo, com textos do poeta renascentista Pierre de Ronsard (1524-1585)- que representa o término do primeiro período criativo de Martin em 1921, aos 31 anos, de acordo com King (1990). Esta obra é uma intersecção entre suas duas primeiras fases composicionais, apresentando simultaneamente as concepções e influências iniciais - “preferência pelas obras de Bach, assimilação das harmonias de Wagner e uma afinidade estilística pela música de Franck e Fauré (KING, 1990, p. 5)” - e as características do estilo maduro do compositor:

uma predileção por pequenos intervalos melódicos, níveis cuidadosamente controlados de dissonância, visando prolongar a tensão harmônica e evitar a resolução, uma sutil sensibilidade para as nuances texturais, esquemas formais diretamente inspirados por estruturas literárias e uma preferência pela flauta como veículo melódico principal (COOKE, 1990, p. 475).¹⁶⁶

Ocorrida durante a década de 1920 e o início da de 1930, esta segunda fase composicional foi marcada por uma busca de um “idioma musical próprio” (MARTIN, 1992, p. 19), empreendendo estudos, *performances*, experimentos composicionais e inovações rítmicas (considerando sua esfera criativa) - como por exemplo “a exploração da métrica antiga grega na música incidental” e “aproveitamento da rítmica aditiva Stravinskiana” (COOKE, 1990, p. 475-476)¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Mais à frente do artigo, no capítulo 2, identificaremos as características aplicáveis a sua obra para violão.

¹⁶⁷ O profundo interesse pela experimentação rítmica pode ser observado por Martin ter se matriculado em 1926 no *Jacques Dalcroze Institute*, tornando-se, em 1928 - após

Este contato e preocupação em relação às elaborações rítmicas resultou em seu *Trio sur des melodies populaires irlandaises* de 1925 - obra que segundo Cooke (1990, p. 476) demonstra ainda "grande aproveitamento do "Trio para Piano" de Ravel" - e na elaboração de *Rythmes*, obra do ano seguinte composta por três estudos rítmicos orquestrais, onde, no primeiro movimento, "construiu frases através da métrica antiga grega e da adição de valores curtos e longos - dez anos antes de Messiaen iniciar inovações rítmicas similares"; no segundo, "se inspira na polirritmia característica do Leste Europeu", e no terceiro, "nos ritmos aditivos búlgaros" (COOKE, 1990, p. 476; KING, 1990, p. 5).

Martin iniciou nesta mesma década ao que viria a se dedicar predominantemente durante sua vida - provavelmente impulsionado por sua experiência na visita a Roma: a devoção à música sacra, com a elaboração da *Messe pour double chœur a capella* (esboçada entre 1922 e 1926, mas somente executada em 1963) e a *Cantata sur la Nativité* (1929, inacabada) (KING, 1990).

Figura 3 - Frank Martin, aos 38 anos - Genebra, 1928



Fonte: foto disponível em: https://www.frankmartin.org/wp-content/uploads/2_2.jpg. Acesso em: 20 abr. 2018

completar os requisitos necessários como aluno - instrutor de *Eurhythmics* (teoria rítmica), além de harmonia e improvisação, cargo no qual permaneceu até 1937 (COOKE, 1990, p. 476).

Segundo King (1990), após intensas dificuldades financeiras e psicológicas enfrentadas em Paris, Martin volta a sua cidade natal, aproximadamente entre 1926 e o final da Segunda Guerra Mundial, período que demonstra ser produtivo e estimulante ao compositor, que se estabeleceu como uma figura intensa e “extraordinariamente ativa no cenário musical de Genebra” (ROBINSON, 2006, p. 1). Paralelamente às experimentações técnicas e à atuação diversificada como professor no Instituto Dalcroze, realizava *performances* como pianista e cravista em trabalhos camerísticos, formando em 1925 a *Société de Musique de Chambre*. “Foi através desta experiência que Frank Martin entrou em contato com as obras tardias para piano de Debussy, que se tornaram uma importante influência em suas futuras composições (KING, 1990, p. 6)”:

Ao final da década de 1920, Martin tornou-se estabilizado profissionalmente, sendo nomeado, ainda, Professor de Música de Câmara do Conservatório de Genebra. Em 1933, Martin foi convidado a ser Diretor e Professor de Composição, Harmonia e Improvisação no *Technicum Moderne de Musique* - uma escola de música particular de Genebra - um posto no qual ele permaneceu até a escola ser fechada em 1940 devido a problemas financeiros¹⁶⁸ (KING, 1990, p. 6).

Em relação à composição musical de Frank Martin neste período, os experimentos rítmicos foram substituídos por outras elaborações com a segunda *Violin Sonate* (1931-2), onde “a principal preocupação tornou-se a ampliação dos recursos tonais, ao cume do cromatismo total” (COOKE, 1990, p. 476). Essa obra precede a composição das *Quatre Pièces Brèves* para violão. É de extrema relevância notar que o desenvolvimento de seus procedimentos composicionais e de sua sensibilidade musical, por meio da diversidade

¹⁶⁸ Consta ainda de suas atividades no cenário musical de Genebra a atuação como presidente da Associação dos Músicos Suíços, entre 1942 e 1946.

de sua pesquisa experimental se somaram à estabilidade financeira, social e emocional que o compositor obteve neste período, e “forneceram os subsídios psicológicos necessários” (KING, 1990, p. 6) para permiti-lo observar e avaliar atenta e profundamente seus métodos de estruturação, condução e construção melódica e harmônica, os processos e técnicas composicionais que desenvolvia, além de questionar os resultados expressivos que obtia destes procedimentos. Martin “experenciou uma necessidade de um novo estilo e direcionamento em seu processo composicional, que satisfizesse uma necessidade íntima de expressão pessoal, e [principalmente] que esta expressão fosse unicamente sua (KING, 1990, p. 6)”.

A partir deste momento, o compositor sentia uma necessidade crescente de um método de organização abstrata que racionalizasse sua complexa linguagem harmônica, sem destruir plenamente seu interesse no contraponto convencional, que esteve presente em sua música desde meados da década de 1920. Não surpreendentemente, a inspiração necessária veio das técnicas dodecafônicas de Schoenberg (COOKE, 1990, p. 476).

Na mesma direção, King (1990, p. 6) afirma que essa “necessidade pessoal [da construção da própria linguagem], acoplada a uma atração ao cromatismo, guiou o compositor a aprofundar-se seriamente no estudo do método de doze notas de Arnold Schoenberg”,

[...] em um tempo no qual o método dodecafônico era conhecido apenas em um pequeno círculo de discípulos e iniciados. Martin empreendeu um profundo estudo da técnica no início da década de 1930, adaptando-a a suas próprias necessidades composicionais (ROBINSON, 2006, p. 1).

Observamos que esta assimilação pessoal da técnica dodecafônica passa pelo crivo estético das raízes abso-

lutamente tradicionais as quais Martin estava fortemente vinculado: enquanto

[...] inclinava-se rumo ao conceito de proporcionar novas liberdades, especialmente a ideia de pôr de lado as limitações das cadências tradicionais e das escalas diatônicas, rejeitava ao mesmo tempo o conceito [dissonante] e o resultado estético" (KING, 1990, p. 6),

tanto das digressões harmônicas do atonalismo livre quanto da total perda de hierarquia proporcionada pelo serialismo de alturas da segunda escola vienense.

Notamos que mesmo egresso de um meio absolutamente conservador, 'inerte' à música de Debussy e à arte impressionista, e avesso a elementos de vanguarda ou modernidade em música, as concepções artísticas de Frank Martin mostram-se alheias a tais impedimentos, pois é a expressividade musical que se mostra imperativa ao compositor; sua forte necessidade de expressão pessoal condizente ao fazer contemporâneo - mas ao mesmo tempo profundamente calcada no passado - o fez buscar e investigar profundamente a música e os procedimentos de seus contemporâneos: Franck, Ravel, Debussy, Stravinsky - principalmente Schoenberg - e dos românticos tardios. Soma-se ainda a tradição contrapontística, harmônica e formal de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms e Wagner. Refletimos ainda que, a proximidade histórica ao conflituoso ambiente do início do século XX e o posicionamento naturalmente conservador de Frank Martin afastaram-no de uma maior exploração das possibilidades sonoras e estruturais do serialismo de alturas de Schoenberg.

Apesar da divergência referente aos objetivos e concepções do resultado sonoro, esta técnica foi fundamental para o alcance da expressividade e de uma linguagem mais pessoal de Frank Martin - o que pode ser constatado tanto a partir de declarações próprias do compositor, quanto pela

minuciosa avaliação e audição de obras das três fases de sua produção musical. Além disso, Martin ainda demonstrou ter bastante proficiência utilizando-se desta forma de elaboração: constam deste período "*Quatre Pièces Brèves pour la Guitare* (1933)" - sua única obra para violão, que inaugura este flerte com a técnica serial, o "*Concerto n° 1* (1933-34) para piano, o quarteto de cordas *Rhapsodie* (1935), *Danse de la Peur* (1935) para dois pianos e orquestra, *Trio à cordes* (1936), a *Symphonie* (1936-7)", e o resultado mais expressivo desta segunda fase composicional: sua grandiosa e crucial obra *Le Vin Herbé* (1938-41), um oratório baseado na lenda de Tristão e Isolda (romance de Joseph Bédier), no qual o compositor "demonstrou ser capaz de equilibrar a nova liberdade proporcionada pelo método dodecafônico e sua necessidade pessoal de manter a sensação da tonalidade" (KING, 1990, p. 6).

Em 1937, o compositor escreveu *A propos du langage musical contemporain*, no qual teceu observações sobre a estruturação dodecafônica, suas implicações e resultados musicais, sua adaptação particular da técnica e sobre o significado do posicionamento histórico de Schoenberg - observações estas que nos permitem identificar a profundidade e a abrangência de pensamento de um artista completo, voltado à formação de uma linguagem pessoal comprometida com as práticas suas contemporâneas:

Um único homem estabeleceu uma doutrina, um código de obrigações, e fundou o que se poderia chamar de uma escola: este é Schoenberg. Qualquer que seja nossa opinião sobre sua música, sua doutrina, sua influência nas obras de seus seguidores, é impossível ignorar suas ideias e atividades, ou mesmo combatê-las... Elas oferecem ao compositor que sente a necessidade de renovar a sua linguagem uma trilha orientada e uma nova lei... A obrigação de usar sistematicamente os doze tons temperados cria no espírito do

músico uma nova sensibilidade, que faz uma linha melódica que só emprega seis ou sete notas diferentes, parecer pobre. Uma lei, que apenas por sua aplicação, cria novas exigências a um músico em termos de sensibilidade, me parece valer à pena cultivar apenas por esse motivo (MARTIN, 1937 *apud* COOKE, 1990, p. 476).

Acreditamos, porém, ser perceptível em sua escrita, que o compositor conscientemente não aderiu integralmente à regra absoluta, tampouco ao espírito criativo da segunda escola vienense. Este fato é demonstrado pela seguinte declaração do próprio compositor:

Eu realmente me encontrei muito tarde... Foi apenas próximo dos quarenta e cinco anos de idade [1935] que eu descobri minha verdadeira linguagem. Antes, com certeza, eu tinha escrito algumas obras com um caráter definitivo, que estão ainda sendo tocadas ou redescobertas. Mas eu não tinha desenvolvido ainda uma técnica própria. Para mim, a solução foi a de estar em uma posição para se tornar o senhor do cromatismo total. Eu tinha encontrado em Schoenberg uma 'couraça de ferro', do qual tomei apenas o que me agradou, o que me permitiu tecer o *design* de minha verdadeira maneira de escrever. E posso dizer que minha produção mais pessoal começa por volta dos cinquenta anos de idade [1940]. Se eu tivesse morrido, então, eu nunca poderia ter me expressado em minha verdadeira linguagem (MARTIN, 1975 *apud* COOKE, 1993, p. 134).

Todas estas obras pré-seriais que partem da composição das *Quatre Pièces Brèves* representam uma intersecção de procedimentos, sonoridades e ideais estéticos com sua fase composicional final; porém, a obra *Le Vin Herbé* inicia definitivamente a terceira fase composicional de Frank Martin, denominada por King (1990, p. 7) como a fase da

“maturidade” artística, caracterizada pelo encontro de sua linguagem pessoal e de uma sonoridade imediatamente reconhecível devido a sua particularidade: um estilo continuamente refinado, impregnado por sonoridades raras, íntimas e misteriosas, delineado por ondulações melódicas sedutoras e evocativas, construções harmônicas e combinações timbrísticas peculiares e minuciosamente selecionadas, enriquecido por elaborações seriais momentâneas e estruturado a partir de formas barrocas, clássicas ou românticas (CARPEAUX, 2001; COOKE, 1990; GRIFFITHS, 1998; KING, 1990).

Uma das obras que talvez mais sintetize tal diversidade de elementos composicionais e artísticos talvez seja a *Petite Symphonie Concertante*, de 1944-5, cujo caráter sombrio, errante e misterioso emerge da peculiar sonoridade da instrumentação: harpa, cravo, piano e duas orquestras de cordas. Esta obra, um sucesso da crítica musical, “foi interpretada em diversas partes do mundo e estabeleceu Martin como um compositor de reputação internacional” (KING, 1990, p. 7). Sua obra seguinte também reflete peculiaridades na escolha da instrumentação e o emprego do timbre como elemento essencial da composição - contribuindo para estabelecer tanto as ideias quanto a estrutura: *Concerto pour sept instruments à vent, timbales, batterie et orchestre à cordes* de 1949.

Reinicia-se ainda neste período a composição de obras sacras: *In Terra Pax*, de 1944 - uma de suas obras de maior caráter expressivo e carga emocional - para dois coros mistos, cinco solistas e orquestra, com textos retirados do Velho e Novo Testamentos, foi uma encomenda da Rádio de Genebra para ser transmitida no dia da declaração de paz da Segunda Guerra Mundial. Segundo Robinson (2006),

[...] talvez sentindo uma ameaça à sua integridade artística, devido às hostilidades remanescentes da Guerra, Martin cortou os laços com sua cidade natal em 1946 e mudou-se

com sua terceira esposa [Maria Martin] para a Holanda, que tornou-se sua residência permanente (até 1956, Amsterdã; a partir de 1956, Naarden)“.

O compositor justifica esta mudança também para poder se dedicar com mais afinco e disciplina à composição, para dedicar-se em tempo e energia criativa integrais (KING, 1990). Na última década de vida, Martin experienciou um intenso ímpeto criativo, cujas principais obras são as seguintes:

Les Quatre Éléments (1963-4), dedicada a Ernst Ansermet; um *Concerto para Violoncelo* (1965-66), dedicado a Pierre Fournier; o *Segundo Concerto para Piano* (1968); *Trois Danses* (1970), para oboé, harpa e orquestra de cordas; *Poèmes de la Mort* (1971), para três vozes masculinas e três guitarras elétricas; *Requiem* (1971-2) e *Viola Ballade* (1972) (KING, 1990, p. 7).

Figura 4 - Frank Martin compondo, Naarden, Holanda - outono de 1973



Fonte: foto disponível em: http://www.frankmartin.org/index.php/en/phot/professional-life#2-4_1 - Acesso em: 19 abr. 2018

Falecido em 21 de novembro de 1974, Martin recebeu diversas comissões de obras em seus anos finais, “muitas delas recusadas, e mesmo algumas entre as aceitas nunca foram iniciadas” (KING, 1990, p. 7). Este é o caso do pedido realizado pelo violonista Julian Bream: sua comissão ocorreu “em uma época na qual o compositor estava profun-

damente interessado nos elementos rítmicos da música flamenca” (KING, 1990, p. 7). Este interesse de Martin pode ser verificado em suas três principais obras finais, cronologicamente paralelas à requisição de Bream: *Polyptyque - Six images de la passion du Christ* (1973-4), para violino e duas orquestras de cordas, dedicada ao grande violinista Yehudi Menuhin (Figura 5); *Fantasie sur des rythmes flamenco* (1973-4), para piano e dançarina, dedicada a Paul Badura-Skoda (Figura 13) e à Teresa, sua filha; e sua obra final, *Et la vie l'emporta*, uma cantata de câmara para viola e barítono solistas, pequeno coral e formação instrumental (COOKE, 1990; KING, 1990).

Figura 5 - À esquerda, Frank Martin (e) e Yehudi Menuhin (d), em Lausanne, 1973. À direita, Frank Martin (d) e Paul Badura-Skoda (e), nos degraus da Catedral de Perugia - agosto de 1972



Fonte: fotos disponíveis em: http://www.frankmartin.org/index.php/en/phot/musician-friends#4-7_2. Acesso em: 10 set. 2018

Abaixo, ilustramos a comissão de Julian Bream por meio de uma fotografia¹⁶⁹ tirada em Lucerna, em agosto

¹⁶⁹ Société Frank Martin, Frank Martin, *L'univers d'un compositeur*. Catalogue de l'exposition commémorant le dixième anniversaire de la mort de Frank Martin, La Baconnière, Boudry 1984, ISBN 2-8252-1011-0.

de 1973, onde podemos ver Martin empunhando o violão Hermann Hauser de Julian Bream. De acordo com Maria Martin (*apud* KLOE, 1999, p. 8), “Julian Bream pediu a Rudolf Baumgartner, o organizador do Festival de Lucerna, que encomendasse a Frank Martin uma nova obra para violão. No entanto, o compositor, aparentemente satisfeito com o desempenho de Julian Bream em suas *Quatre Pièces Brèves*, nunca o fez”.

Figura 6 - Frank Martin (d) e Julian Bream (e), em sua incansável busca pela ampliação do repertório violonístico vinculado ao século XX



Fonte: foto de Herbert Borner. Disponível em Kloe, 1999, p. 3

De forma divergente ao relato de Maria Martin sobre as ocasiões da comissão, encontra-se o emocionante depoimento de Julian Bream:

Evidentemente, observando o passado, posso ver que nunca encontrei alguns dos melhores compositores cedo o suficiente. Um compositor que eu admiro muito é o suíço Frank Martin. Eu o encontrei e passei algum tempo

com ele em sua casa, próxima a Amsterdã. Então, tive coragem o suficiente para comissionar uma peça, e ele estava muito ansioso em compô-la. Porém, ele já estava com aproximadamente 80 anos, o que deixava a encomenda um pouco tarde. Não muito depois, Martin veio a um recital que eu realizava em Lucerna. Foi um concerto matinal, e depois tomamos um passeio pelo lago. para discutir a nova obra, ele em francês e eu em inglês. Já entendíamos perfeitamente um ao outro. Foi a última vez que eu o vi. Ele faleceu alguns meses depois. (*apud* PALMER, 1983, p. 92):

QUATRE PIÈCES BRÈVES POUR LA GUITARE (1933): UMA SÍNTESE DA PLURALIDADE ESTILÍSTICA DE FRANK MARTIN (1890-1974)

Acreditamos que as *Quatre Pièces Brèves*, compostas em 1933, além de essenciais e determinantes na construção dos alicerces de um novo contexto violonístico¹⁷⁰, constituem uma obra fundamental na formação da maturidade composicional de Frank Martin: primeiro, por terem inaugurando o contato do compositor com a técnica do serialismo de alturas da Segunda Escola de Viena (que viria a ser decisiva no desenvolvimento de sua linguagem pessoal e na estruturação de suas composições ulteriores¹⁷¹), auxiliando a consolidar a abordagem cromática de seu tonalismo expandido; segundo, por sintetizar em

¹⁷⁰ Em nosso entendimento, a referida obra vinculou definitivamente o instrumento às vertentes musicais de vanguarda que se estabeleciam na primeira metade do século XX. Turnbull (1976) afirma que “embora escritas em 1933, o estilo composicional das *Quatre Pièces Brèves* estava em descompasso com as sonoridades da música para violão do período. O fato de apenas 33 anos depois a obra ter recebido uma ampla audiência é indicativo de sua intensa transição da atmosfera” (p. 116-7). No mesmo sentido, Kozinn (1984 *apud* KING, 1990) considera que as quatro peças de Frank Martin, apesar de terem sido recusadas por Segovia, são fundamentais e basilares à formação de um novo repertório, pois “conduziram os compositores e violonistas a buscar meios expressivos externos ao óbvio idioma tonal ‘espanholado’ ao qual o instrumento está universalmente vinculado” (p. 196).

¹⁷¹ Conforme supracitado quanto ao oratório *Le Vin Herbé* (1938-41), por exemplo.

seu discurso suas principais influências criativas: o neo-classicismo¹⁷², a partir de sua forma assemelhada a uma Suíte barroca, os contornos melódicos, intercambialidades modais e harmonias de caráter impressionista¹⁷³, e o flerte com a técnica serial expressionista.

Figura 7 - Martin *Quatre Pièces Brèves - I. Prélude* - c. 1 e 2: Perfil temático do 1º movimento¹⁷⁴

QUATRE PIÈCES BREVES
pour la Guitare
(1933)

Doigtés par Karl Scheit

Frank Martin
(1890-1974)

I. Prélude

Lent

Fonte: Martin, Frank, 1959.

Quanto ao primeiro aspecto, exemplificaremos a seguir, por meio das figuras 7, 8, 9, 10 e 11 que Martin utiliza princípios do serialismo de alturas no primeiro (*Prélude*) e no quarto movimentos (*Comme une Gigue*). Porém, observaremos que o compositor evita conscientemente o

¹⁷² Segundo Sadie, (1994): “Termo usado para descrever o estilo de certos compositores do séc. XX que, sobretudo no período entre as duas guerras mundiais, reviveram as formas equilibradas e os processos temáticos explícitos dos estilos antigos. O termo aplica-se particularmente a Stravinsky, a partir de *Pulcinella* (1920), que utiliza a música tida como a de Pergolesi, até *The Rake’s Progress* (1951), que utiliza técnicas mozartianas de recitativo e ária. Aplica-se também a Prokofiev [...], Hindemith [...] e Schoenberg (p. 646)”.

¹⁷³ Apesar de controverso, o sentido do termo “impressionismo” usado neste artigo será o definido por Sadie (1994): “música que dissolve os contornos da progressão tonal tradicional com aspectos modais ou cromáticos, e transmite estados de espírito e emoções em torno de um tema, em vez de apresentar uma imagem musical detalhada” (p. 450).

¹⁷⁴ Castellano (2008) comenta que “*perfil* se refere a um padrão; à recorrência, ao longo da peça, de certos elementos melódico-rítmicos que permitam um certo grau de variação em sua estrutura” (p. 38). Em seguida, para analisar esta obra para violão de Martin, define *perfil temático* como uma frase (constituída por motivos), que terá como característica um certo perfil e denotará forte característica temática. Assim, ele será apresentado em sua forma original e poderá ser utilizado de maneira variada ao longo da música, apresentando características identificáveis durante a maior parte do desenvolvimento de determinado movimento (p. 39).

rigor estrutural¹⁷⁵ das apresentações dodecafônicas, a austeridade da negação tonal, e, principalmente, se distancia do caráter e do espírito sonoros que caracteristicamente resultam desta forma de estruturação vienense:

Figura 8 – Martin - *Quatre Pièces Brèves - I. Prélude* – c. 41 a 46: Apresentação de algumas estruturas seriais em caráter triádico, intercalados uma ênfase das notas Mi 1 e Mi 3, que idiomáticamente representam as extremidades das cordas soltas do instrumento

Fonte: Martin, Frank, 1959, com marcações dos autores

Neste exemplo (Fig. 8), podemos notar que as “séries” de Martin na verdade constituem grupos independentes de sons, que objetivam fornecer um caráter cromático e continuamente modulante a melodias com afirmação tonal. No trecho acima, tais grupos sonoros resultam inicialmente de tríades menores em movimentos de semitom descendente,

¹⁷⁵ Barraud (1975) cita em seu 9º capítulo diversas concepções de Schoenberg quanto ao dodecafonismo, que reunidas podem vir a constituir o que Barraud chamou de “dogmas do dodecafonismo” (p. 82): a recusa categórica das repetições, de modo a evitar forças polarizantes e hierárquicas; atingir a unidade e a firmeza formal sem se servir da tonalidade; a escolha de uma ordenação aos 12 sons da escala temperada que não constituirá um tema, mas sim uma distribuição de intervalos no espaço sonoro; o emprego de procedimentos específicos de modo a gerar uma textura polifônica: série, sua inversão, retrógrado e inversão de seu retrógrado, e suas 11 possíveis transposições, além das 4 originais; as harmonias também seguem rigorosamente a exposição das estruturas seriais pré-determinadas (p. 80-91). Por último, a absoluta estruturação do serialismo de alturas não decorre simplesmente da exposição de 12 notas ordenadas, mas, e principalmente, de suas relações intervalares e de suas implicações motivicas, das transposições e reorganizações da série a partir de “variações texturais, rítmicas, de articulação, dinâmica e timbre” (WITTLICH, 1975, p. 390).

transformando-se em seguida, nas células motílicas provenientes do perfil temático do *Prélude* (Fig. 7). Observamos ainda que o trecho é caracterizado por uma hierarquização: os grupos sonoros de perfil cromático situam-se numa textura intermediária às repetições categóricas das notas Mi (1ª e 6ª cordas soltas do instrumento), até desaguar posteriormente na finalização do 1º movimento em um acorde de quintas vazias de Si, evitando definir seu modo claramente (Fig. 12), mas sugerindo breve e ironicamente uma picardia na tonalidade principal da obra (Si menor).

Num sentido serial, esses movimentos cromáticos (que constituem grupos de 10, 9, 8 e 7 sons) se apresentam de forma desvinculada entre si, sem coincidir com os procedimentos de transposição, inversão ou retrogradação de uma série original – procedimentos estes característicos do serialismo de alturas vienense. Porém, esses grupos sonoros estão intimamente conectados, tanto pela característica cromática que os perpassa, quanto, e, principalmente, pela unidade motívica que os conecta, visto que quase a totalidade das células interage com o primeiro compasso do movimento (Fig. 7). Por sua vez, esta estruturação motívica demonstra a pluralidade estilística de Martin nesta obra, conforme Castellano comenta:

Os motivos utilizados por Frank Martin em *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare* são numerosos, porém de relativa simplicidade rítmica e melódica. Apesar de sua característica, por vezes cromática, os motivos são curtos e objetivos. A maneira como o compositor ordena-os, entretanto, cria o grande interesse que a obra nos desperta. Sequências de terças menores conectadas cromaticamente, a ambivalência da relação entre intervalos maiores e menores, a conexão entre os intervalos justos e aumentados, a obsessão pelo intervalo cromático descendente e o uso de movimentos ornamentais, remetem o ouvinte a universos musicais distintos, próprios da natureza da música moderna (2008, p. 36).

Nos exemplos a seguir, além destes aspectos, podemos observar ainda a conexão sutil de movimentos cromáticos e exposições dos fragmentos seriais a melodias tonais em *cantabile* e a harmonias triádicas preenchidas por leves dissonâncias (COOKE, 1990), de modo a apresentar polarizações, e usos de notas *inesperadas* - repetições que rompem com a expectativa de construção serial, construindo as "sonoridades raras, íntimas e misteriosas" descritas por Carpeaux (2001, p. 453), e provocando - a partir de uma linguagem cromática - momentos definidos de tensão e repouso inseridos em um discurso serial. De acordo a Castellano (2008, p. 47) "o cromatismo funciona na obra de Martin como elemento unificador geral".

Figura 9 - Martin - *Quatre Pièces Brèves - I. Prélude* - c. 10 a 13 - Exemplo de fragmentos seriais (voz inferior) sobrepostos por uma melodia tonal em *cantabile*, culminando em um descenso cromático rumo à sensível Lá# (voz superior)

melodia de perfil tonal

très chanté

f

(p) doux

Grupo de 10 sons

Grupo de 8 sons

molto riten.

III.....

descensos cromáticos em várias vozes, até culminar na sensível Lá#, em uma harmonia alterada da Dominante

Fonte: Martin, Frank, 1959, com marcações dos autores

A seguir, apresentamos o único trecho dos quatro movimentos que apresenta estruturas seriais completas de 12 sons - mas sem relações intervalares entre si, e sem sofrer os desenvolvimentos composicionais típicos do dodecafonismo, a não ser uma reexposição levemente mais elaborada da 1ª série, em textura contrapontística:

Figura 10 - Martin - *Quatre Pièces Brèves - IV. Comme une Gigue* - c. 1 a 8. Primeira apresentação de estruturas seriais "dodecafônicas" da obra



Fonte: Martin, Frank, 1959, com marcações dos autores

Figura 11 - Martin *Quatre Pièces Brèves* - IV. *Comme une Gigue* - c. 17 a 20. Reexposição do 1º grupo de 12 notas sob textura polifônica



Fonte: Martin, Frank, 1959, com marcações dos autores

Figura 12 - Martin - *Quatre Pièces Brèves* - III. *Plainte* - c. 32 a 35. Reexposição de grupos "seriais" do *Prélude* (1º mov.)



Fonte: Martin, Frank, 1959, com marcações dos autores

É importante ressaltarmos que ao final do terceiro movimento, *Plainte*, há uma recapitulação de elementos

“seriais” exatamente como apresentados em trechos do *Prélude*, mas agora sob uma nova roupagem rítmica e dirigindo-se a uma finalização em outro centro tonal (Fig. 12). Esse mesmo processo de reutilização do material ocorre novamente, mas de uma maneira ainda mais elaborada em *Comme une Gigue*: Martin, ao reutilizar os perfis melódicos apresentados no *Prélude* ao início do quarto movimento, o faz renovando as sonoridades a partir da recorrente mudança da disposição intervalar, gerando um novo perfil temático, mas com caráter unificado em relação à obra; “[os motivos] ganham autonomia em relação às frases que geram, sendo muitas vezes reutilizados em outras frases perpetuando sua microestrutura ao longo do desenvolvimento da obra” (CASTELLANO, 2008, p. 36-37).

Assim, podemos concluir que tais abordagens e reutilizações motivicas têm um impacto na estrutura formal da obra como um todo, resultando em um flerte com a técnica cíclica de estruturação formal¹⁷⁶:

Martin faz uso frequente de *motivos*, não apenas na estruturação de suas *frases*, mas também na criação de pontes entre seções, nas cadências e citações de partes dos movimentos. A forma em Martin é muito livre, mas jamais desprovida de estrutura (CASTELLANO, 2008, p. 37).

¹⁷⁶ Expressão aplicada a obras musicais em que o mesmo material temático ocorre em diferentes movimentos. No séc. XIX, os compositores usaram princípios cíclicos em nome da unidade (SADIE, 1994, p. 196). A construção cíclica - ou seja, formando um ciclo - consiste, em sua essência, na unificação das diferentes partes ou movimentos de uma obra por meio de determinados temas - ou células de temas - que não se dão por encerrados em apenas um movimento da obra, sendo que aparecem em vários ou todos os movimentos. São temas da obra total e não exclusivamente de um de seus movimentos. E assim, estes temas ampliados, reduzidos ou mais ou menos transformados, mostram a coesão e a unidade de pensamento que conecta toda a obra. Marcas desse tipo de construção se encontram já em Beethoven, pois em algumas de suas sonatas parece evidente o propósito de fazer derivar de uma mesma célula, uma grande variedade de temas. Mas, sem dúvidas, foi César Franck quem levou a construção cíclica até suas últimas consequências e formou sua escola, na qual teve entusiastas e alguns ilustres sucessores (ZAMACOIS, 1985, p. 202).

Observamos assim que, para Martin, esta obra não significou apenas uma experimentação, um teste ou flerte com os procedimentos dodecafônicos; ela já sedimenta as bases do que viria a ser a incorporação dos procedimentos seriais pelo compositor: o pensamento de que o serialismo é muito mais um mecanismo de apuro da sensibilidade criativa e de ampliação das possibilidades de criação musical que uma lei de negação das hierarquias tonais:

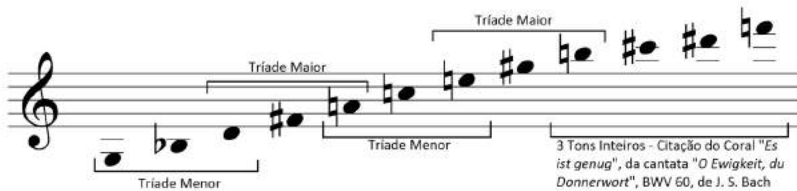
Minhas explorações da série, tanto melódicas quanto harmônicas, exercitaram potencialmente meu senso musical no que diz respeito ao cromatismo, que ocupa uma parte considerável de minha produção musical; elas me ensinaram a encontrar linhas melódicas mais ricas e dinâmicas, progressões harmônicas que incessantemente se renovam por si próprias, movimentos expressivos e inesperados dos baixos; finalmente, me ensinaram a separar mais claramente a linha melódica da música que a circunda, além de dar a ela uma independência considerável. [...] As regras estabelecidas por Schoenberg podem enriquecer nossa escrita musical e tornar nossa sensibilidade mais apurada... Qualquer pessoa pode modelá-las de acordo com seu próprio temperamento... (elas) podem significar um novo enriquecimento, uma verdadeira dilatação de nossa sensibilidade musical em direções que ainda não foram propriamente exploradas¹⁷⁷ (MARTIN citado por COOKE, 1993, p. 199).

Ou seja, o discurso resultante destes procedimentos aproxima-se das “Séries com Implicações Tonais” (WITTLICH, 1975, p. 394): abordagens desenvolvidas por Alban Berg (Fig. 13 e 14), Schoenberg (ao final da vida, onde buscou conectar as explorações seriais a outros princípios de

¹⁷⁷ Frank Martin. *Schoenberg et nous*, escrito em 1947, publicada na *Polyphonie*, n.º 4 (Paris 1949); versão em inglês *Schoenberg and ourselves* publicada na *The Score* n.º 6 (1952), p. 15.

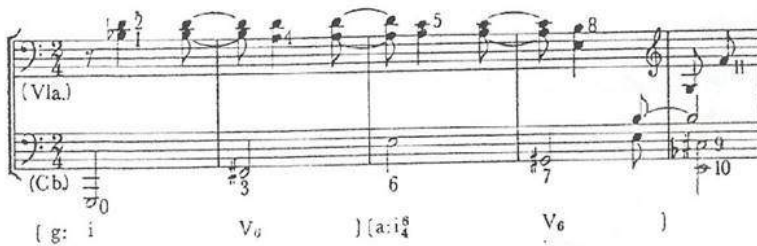
organização, como por exemplo, as funções tonais), Hans Werner Henze (Fig. 15), pelo dodecafonismo do italiano Dallapiccola (Fig. 16), dentre outros compositores que se basearam em mediações e interpenetrações entre os dois sistemas, tonal e dodecafônico (WISNIK, 1989):

Figura 13 - Série do Concerto para violino e orquestra (à memória de um anjo), op. 46, de Alban Berg, como exemplo de uma série dodecafônica resultante do escalonamento de terças, e, consequentemente, de tríades, culminando na "simbiose"



Fonte: recorte retirado de "Para Compreender as Músicas de Hoje", de Henry Barraud (1975) - exemplo 96, página 100

Figura14 - Alban Berg, *Concerto para Violino* (1935) - Compassos 11 a 14 - Funções tonais resultantes das implicações da série (redução para piano)



Fonte: recorte retirado de "Aspects of Twentieth-Century Music", de Gary Wittlich (1975) - exemplo 6-2, página 394

Figura 15 - Hans Werner Henze, *Apollo et Hyazinthus* (1957) - exemplo de série triádica (redução para piano dos Compassos 25 a 27)

Piano reduction of measures 25-27 from *Apollo et Hyazinthus*. The score shows a piano part and a bassoon/violoncello part. Above the piano staff, four triads are identified: $G \sharp m$ (G, C \sharp , E), $E b M$ (E b , B b , G), $D M$ (D, F \sharp , A), and $F m$ (F, B, C). The piano part features a melodic line with triplets and a bass line with a (2) marking. The bassoon/violoncello part has a (Bsn.) and (Vc.) marking.

Fonte: recorte retirado de "Aspects of Twentieth-Century Music", de Gary Wittlich (1975) - exemplo 6-3, página 395. Obra original para mezzo-soprano e orquestra de câmara (flauta, clarineta, trompa, fagote, cravo, 2 violinos, viola, violoncelo)

Figura 16 - Luigi Dallapiccola - *Quaderno musicale di Annalibera* (1952) - n.º 1, "Simbolo" - compassos 1 a 5 - exemplo de série formada por hexacordes

Excerpt from *Quaderno musicale di Annalibera*, n.º 1, "Simbolo", measures 1-5. The score shows a vocal line with a "Basic set" of notes and a piano accompaniment. The piano part is marked "Quasi lento (♩ = 84) mp staccatiss." and features a series of hexacords numbered 1 through 10. The vocal line includes a "sost." marking.

Fonte: recorte retirado de *Aspects of Twentieth-Century Music*, de Gary Wittlich (1975) - exemplo 6-4, p. 395¹⁷⁸

Quanto ao segundo aspecto das *Quatre Pièces Brèves* que sintetiza a pluralidade composicional de Martin - cen-

¹⁷⁸ Hexacorde, no período medieval, corresponde a "uma série ascendente de seis notas que se desloca por tons inteiros, exceto entre a terceira e quarta notas, que são separadas por um semitom" (SADIE, 1994, p. 428). Neste exemplo de Dallapiccola, os "agrupamentos de seis notas" (WITTLICH, 1975, p. 395) possuem maior variedade quanto à disposição intervalar, e resultam dos tetracordes finais das escalas de Si maior (Fá#-Sol#-Lá#-Si) e Lá menor natural (Mi-Fá-Sol-Lá), adicionados de duas notas: suas terças maior e menor (Ré# e Ré/Dó# - enarmônico de Réb - e Dó) - ambivalência modal.

tros tonais ambíguos e harmonias ambivalentes, influências impressionistas e formas musicais de espírito neoclássico – podemos observar diversos elementos: a hierarquização ao final do primeiro e do quarto movimentos decorre de uma abordagem tonal – uma cadência autêntica, porém, intensamente ambígua modalmente e bastante diluída do ponto de vista do tonalismo funcional (Fig. 17 a e b), ficando a sensação resolutiva decorrente das conduções melódicas: ao final destes movimentos, a nota Si é enfatizada pela presença de suas sensíveis inferior (Lá#) e superior (Dó natural), bem como pelo movimento de 4ª justa ascendente do baixo (Fá#-Si), constituindo, assim, um ponto de convergência. Porém esta harmonia de tônica é antecedida por uma falsa relação entre suas terças – Ré natural/Ré# (Fig. 17a), e culmina num acorde de quintas vazias, numa clara ambivalência modal:

Figuras 17 e 18 – Martin *Quatre Pièces Brèves*. (a) I. *Prélude* - c. 47 a 49. (b) *Comme une Gigue* - c. 91 a 94. Centralização na nota Si ao final da primeira e da quarta peças, destacando-se a indefinição modal durante a finalização dos movimentos

a)

b)

Fonte: Martin, Frank, 1959.

Além da indefinição do modo na conclusão do primeiro e do quarto movimentos, podemos notar ainda outras

ambivalências harmônicas: 1) no penúltimo compasso de ambos, temos uma alteração do acorde de dominante de Si (Fá#-Lá#-**Dó natural**), que, se por um lado, gera maior potencial resolutivo na condução de vozes (resolução por movimento contrário da 3ª diminuta [Lá#-Dó] em um uníssono [Si-Si]), por outro, têm o trítone característico da 7ª da dominante (neste caso, Lá# - Mi natural) evitado pelo movimento cromático (Mi-Mi#-Fá#), favorecendo a condução melódica à 5ª da tônica em detrimento ao decaimento na terça, resolução típica do trítone da dominante; 2) a melodia superior se apresenta de forma menos clara do ponto de vista tonal (cromatismo descendente de Mi# a Si - um âmbito de trítone); 3) por sua vez, os baixos apresentam um movimento cadencial característico da tonalidade de Mi (Lá - Si - Mi - Fá# - Si, ou seja, IV-V-I-II-V em Mi); 4) quando observarmos o trecho do ponto de vista funcional, notamos uma progressão igualmente ambígua: a presença do acorde de Lá menor no início do trecho, que possui maior força tonal em Mi (como subdominante) que em Si (dominante menor do relativo); 5) este acorde de Lá menor retorna no penúltimo compasso, porém imediatamente o baixo se move ao Fá# (formando um acorde meio-diminuto do II de Mi), progredindo ao acorde de Dominante alterado¹⁷⁹ supracitado. Por fim, o ritmo irregular e sincopado contribui intensamente para uma instabilidade resolutiva do trecho.

Quanto ao aspecto do neoclassicismo formal, Duarte (1993, p. 3) afirma que “as *Quatre Pièces* remetem à era Barroca, e o segundo movimento é claramente uma Sara-

¹⁷⁹ Este acorde tem constituição similar aos acordes de 6ª aumentada francesa típico do romantismo musical - acordes de “terça, quarta e sexta aumentada” (PISTON, 1998, p. 404). Porém, Martin não emprega as vozes do acorde na disposição típica “sexto grau menor no baixo e quarto grau elevado na voz superior” (*ibidem*, p. 404), nem usa o acorde na função característica de V/V (Dominante da Dominante), mas sim como uma Dominante principal - interrompendo o ciclo resolutivo de quintas (Fá# - Si - Mi) e deixando uma certa dubiedade quanto a um possível retorno ao centro tonal de Mi, tonalidade final do 3º movimento e em diversos momentos, região tonal usada como pedal pelo compositor, além de ser a tonalidade natural do instrumento. Assim, gera-se uma certa ambiguidade entre as tonalidades de Mi e Si, especialmente ao final de *Comme une Gigue*.

banda¹⁸⁰". De fato, ao nos depararmos com os títulos *Prélude, Air, Plainte e Comme une Gigue*, observamos que a obra se assemelha à estrutura de uma suíte barroca, tanto pelos movimentos característicos de dança, quanto por sua disposição em pares de andamentos contrastantes: Prelúdio (rápido) – Ária (lento)//Lamento (moderado) – Como uma Giga (rápido). Kühn (2003) comenta que as quatro danças que formam a "base normativa da suíte antiga" formam "pares contrastantes" quanto ao caráter e andamento: "*allemande-courante e sarabande-gigue*", estas duas últimas geralmente intercaladas por "danças adicionais" de caráter mais livre e textura mais leve – justamente a liberdade da textura homofônica de *Plainte*, no caso da obra de Martin. É importante ressaltar que esta inserção não interrompe o contraste de andamentos: "a sarabanda se mantém como ponto expressivo intermediário [da suíte], correspondendo à Giga o final arrebatador" (KÜHN, 2003, p. 236).

Logo, podemos identificar em *Air* o momento mais introspectivo da obra, assumindo assim o papel de *Sarabanda* na suíte de Martin. Porém, é possível constatar um maior estreitamento entre as características da *Zarabanda espanhola* e o discurso musical da *Ária*¹⁸¹ de Martin (Fig. 18), especialmente no que concerne à métrica, à ênfase do segundo tempo, ao caráter solene, à melodia expressiva, aos ritmos femininos e à ornamentação. Assim, este conjunto de elementos nos remete tanto à intensa atuação de

¹⁸⁰ Zarabanda espanhola: "compasso ternário simples, geralmente tético. Movimento pausado, solene e caráter nobre. Melodia expressiva, formada por valores longos, muitas vezes carregada – ou sobrecarregada – de ornamentos. Frequentes terminações femininas, como também prolongamento (ênfase) do segundo tempo, através de figurações pontuadas ou de sua fusão com o terceiro tempo (ZAMACOIS, 2002, p. 156).

¹⁸¹ O termo *Air*, ao que tudo indica, surgiu na França e na Inglaterra, no séc. XVI, e é habitualmente usado como sinônimo para "melodia" ou "canção". [...] A partir de 1571, *air de cour* foi utilizado na França, designando canções para alaúde solo e canções para conjunto, tanto ligeiras quanto sérias. [...] Em meados do séc. XVII, o termo passou a ser mais usado na Inglaterra para designar de forma genérica uma canção simples e desprezível, bem diferente da *Ária* italiana. [...] Mesmo antes disso, a palavra se aplicava a peças instrumentais: existem vários *airs* nas obras de Purcell para o teatro e nas suítes barrocas tardias, frequentemente em ritmo de *bourrée*, mas às vezes significando simplesmente "melodia" (SADIE, 1994, p. 14).

Frank Martin como cravista e como compositor para este instrumento, quanto à abordagem formal característica da música neoclássica - uma clara influência da principal fase de Igor Stravinsky.

Em relação ao *Prélude* (Fig. 7, 8, 9 e 17), podemos observar em *Air* novas ambiguidades na relação tonal-modal, por meio do emprego de dominantes menores (funcionalmente: “dominante menor modal”¹⁸²) em relação direta com suas resoluções - diluindo o caráter polarizante do quinto grau e trazendo uma atmosfera modal à sua abordagem tonal. Ao mover-se à tônica, ironicamente em picardia, Martin evita polarizações trivialmente tonais, buscando nuances e atmosferas que demonstram uma profunda influência da música francesa e neoclássica de início do século: ritmos cadenciais deslocados; dissonâncias agregadas às tríades em tempos fortes, sob a forma de apojatura; figurações ornamentais.

Figura 18 - Martin, *Quatre Pièces* (1933): II. *Air* - c. 1-7

Lent et bien rythmé

p doux

pp très doux

Fonte: Martin, Frank, 1959, com marcações dos autores

¹⁸² MENEZES, 2002, p. 429.

O terceiro movimento (Fig. 21) é o primeiro a apresentar uma textura definitivamente homofônica, abandonando num primeiro momento o contraponto e o trabalho temático característicos do 1º, 2º e 4º movimentos para dar vazão a uma melodia plangente. O termo *Plainte* - lamento em francês - indica um queixume prolongado, por vezes de caráter religioso ou ritualístico, por meio do qual se deplora um infortúnio, exprimindo grande pesar, dor e desgosto. Foi o termo utilizado especialmente nos séculos XVII e XVIII para designar uma peça vocal monódica, silábica, lenta e expressiva, com frases de curta dimensão, poucos saltos e caráter plangente, geralmente acompanhada por um baixo *ostinato*, no qual se destaca o aspecto da enfatização (SADIE, 1994; HOUAISS, 2001). De acordo com Marques (1996, p. 499 *apud* CASTELLANO, 2008, p. 32) o termo tem ainda uma "estreita relação com a expressão *tombeau*", designando um canto fúnebre, uma elegia.

Podemos observar que Martin substitui o baixo *ostinato* característico da *Plainte* de fins do séc. XVII e início do XVIII por contínuas repetições de harmonias diminutas e quartais, gerando uma atmosfera harmônica instável. A melodia constitui-se de uma tessitura limitada, reafirmando constantemente a nota Fá#, utilizando constantemente notas repetidas e acelerandos escritos para aproximar-se da fala. Assim, Martin constrói esta textura homofônica através de uma ornamentada e tortuosa melodia modal - extremamente próxima a um *cante jondo*¹⁸³ andaluz que vagueia e ondula sobre a refinada construção harmônica supracitada.

Nas figuras 19 e 20 seguem duas exemplificações destas características da *Plainte* no repertório romântico e impressionista, relacionando-as em seguida à de Martin (Fig. 21).

¹⁸³ Em espanhol, canto fundo, canto profundo. Expressão genérica para as mais antigas canções da tradição do flamenco, na Andaluzia, região ao sul da Espanha; *cante jondo* refere-se a um timbre vocal, e costuma ser usada também para se referir a toda uma variedade de tipos (SADIE, 1994, p. 164).

Figura 19 - Camille Saint-Saëns (1835-1921) - *Plainte* (1855) - compassos 1 a 9

PLAINTE

Poésie de M^{lle} AMABLE TASTU

A Mademoiselle MARIE REISET

The musical score for 'Plainte' by Camille Saint-Saëns, measures 1-9, is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Chant) and the piano accompaniment (Piano). The tempo is marked 'Grave' and the key signature has two flats. The lyrics for the first system are 'ô monde ! ô'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with lyrics 'vie ! Ô temps ! Fan - tô - mes, om.bres vai.nes, Qui laissez'. The piano part features a descending melodic line in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Fonte: disponível em: http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP59742-PMLP122436-Saint-Sa_ns_-_Plainte_voice_and_piano_.pdf. Acesso em: 20 out. 2018

Nesta *Plainte* de Saint-Saëns, podemos observar diversas das características supracitadas, apesar da roupagem do romantismo francês: a grande expressividade proveniente da união do andamento *Grave* à tonalidade menor, na qual apresentam-se diversas frases de curta duração e tessitura, caracterizadas por melodias de perfil descendente. Após a progressão harmônica do início, a textura do acompanhamento reduz-se drasticamente,

limitando-se a uma harmonização de uma linha melódica que se contrapõe ao canto.

No exemplo seguinte, do universo impressionista, podemos observar características ainda mais próximas às do terceiro movimento das *Quatre Pièces*: o lamento e o caráter elegíaco desta obra de Dukas decorrem da inter-relação de diversos fatores estruturais - primeiramente, do andamento lento; segundo, das incessantes reafirmações da nota Sol (voz intermediária), permeando praticamente toda a obra, culminando em citações do cromatismo ondulatório que marca o início do *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* de Claude Debussy; terceiro, da melodia curta, ornamentada cromaticamente e basicamente destituída de saltos; por último, pela construção harmônica - o acorde de sexta francesa (Dó#- Sol - Lá - Mib) e sua queda imediata para uma harmonia quartal (4^a J - 4^a aum: Dó#- Sol - Lá - Ré) devido o descenso cromático Mib-Ré (bastante similar ao de Martin), e o acorde seguinte, Sol meio-diminuto na primeira inversão (o mesmo utilizado por Frank Martin no início de sua *Plainte*).

Figura 20 - Paul Dukas (1865-1935) - *La plainte, au loin, du faune...* (1920) - compassos 1 a 7

La plainte, au loin, du faune...

Pièce écrite pour le
"Tombeau de Claude Debussy"

PAUL DUKAS

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Assez lent.' with a tempo of quarter note = 82. It begins with a piano (p) dynamic. The second system features a 'rinf.' (ritardando) marking. The third system includes a 'Cédez' (ritardando) marking followed by 'au Mouvement' (accelerando). Dynamics include piano (p), fortissimo (f), and piano (p) again at the end. The score is for a two-edition piece, indicated by '2.ª ed.'.

Fonte: disponível em: http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP02587-Dukas_-_La_plainte_au_loin_du_faune.pdf.
Acesso em: 20 out. 2018

Na mesma direção do *Prélude* e *Air*, *Plainte* apresenta ambiguidades funcionais; dissonâncias suavizadas por sua disposição no acorde¹⁸⁴; harmonias diminutas que subsidiam

¹⁸⁴ Dado o caráter politonal que constitui o trecho, podemos analisar a harmonia de acompanhamento desconectando-a da melodia modal superior. Assim, observamos que os acordes dos 7 primeiros compassos correspondem a três acordes-de-Tristão - tétrades meio-diminutas caracterizadas por sua natureza errante, nômade em termos de afirmação tonal - cujas fundamentais são as notas Sol - Dó# - Dó. Martin opta por encadeá-los gerando a bordadura cromática nos baixos Sib-Si natural-Sib - bordadura que, inclusive,

a melodia modal de tessitura limitada, que reafirma constantemente a nota Fá#; harmonias quartais que aproveitam a natureza sonora e idiomática do instrumento; falsas-relações e paralelismos cromáticos; flerte com a politonalidade e com o modalismo. Castellano fornece uma excelente descrição dos procedimentos harmônicos ambivalentes – ou mesmo de certa indefinição – de Martin neste movimento:

[...] dos quatro movimentos, *Plainte* é o que melhor equilibra os aspectos harmônicos em sua estrutura. Enquanto no *Prélude* e na *Gigue* o compositor procura trabalhar com elementos seriais, motivicos e contrapontísticos, e no segundo movimento, *Air*, contextualiza a polaridade tonal-modal, faz o terceiro movimento transitar entre as duas possibilidades. Se por um lado, em seu início lida com a [...] melodia acompanhada, por outro insere [...] novos motivos e citações de perfis temáticos retrabalhados. [...] *Plainte* apresenta características politonais em sua estrutura, observando-se a relação do acorde de Sib menor com sexta acrescentada e a melodia, desenvolvida em torno do modo de Fá# lócrio. Não é possível determinar com precisão a que tonalidade pertence a sequência de acordes do acompanhamento, que oscilam cromaticamente entre as fundamentais Sib-Mi -Mib. A partir do 7º compasso, quando a harmonia se altera, encadeando os acordes de mi menor com sexta acrescentada, mib com sexta acrescentada e mi menor com quarta e sétima, observamos a mudança do *motivo*, que passa a ser observado como movimento cromático descendente. É interessante observarmos a manutenção do modo lócrio transposto [um semitom abaixo] na linha melódica [...]. Esta

associa-se ao motivo principal do movimento (a bordadura inferior Fá#Mi-Fá#). Assim, ao dispor o acorde de Sol meio-diminuto na primeira inversão, Martin aproxima-se de uma ambiguidade funcional bastante característica: o acorde de sexta-acrescentada, que dilui seu grau de dissonância por apresentar somente consonâncias em relação ao baixo (3-5-6), retirando da evidência a quinta diminuta do acorde, reduzindo sua tensão característica e evidenciando seu caráter ambíguo e enigmático.

relação ambígua entre territórios tonais e modais [...] aqui revela uma associação com a sonoridade hispânica” (2008, p. 94-5).

Figura 21 - Martin *Quatre Pièces Brèves - III. Plainte* - c. 1 a 15

The musical score for Martin's *Quatre Pièces Brèves - III. Plainte* (measures 1-15) is written in 3/8 time. It begins with the instruction "Sans lenteur" and "très en dehors". The score is characterized by a complex rhythmic structure with frequent hemiolas, indicated by the constant use of eighth and sixteenth notes, often beamed in groups of three or six. The piece includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *un poco riten.* (un poco ritenuto). The notation shows a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three or six, creating a sense of rhythmic instability. The score ends with the marking "cort" (cortado).

Fonte: Martin, Frank, 1959.

O movimento final, nomeado *Comme une Giga*¹⁸⁵ pelo compositor, possui “aparência de Giga” devido a utilização constante de hemíolas (Fig. 10), que desestabilizam a sensação de subdivisão ternária dos tempos, o que caracteriza esta dança. De acordo com Duarte (2001) e Anderson

¹⁸⁵ A Giga tem procedência inglesa (*jig*), início anacrústico e fórmula de compasso 6/8 na maior parte dos casos - permitindo, portanto, uma dupla interpretação: marcações em unidades pequenas (colcheias), resultando em uma acentuação ternária; marcações por unidades maiores (semínimas pontuadas), resultando em uma acentuação binária. Um traço característico da Giga é seu início imitativo, com frequente inversão na segunda seção (KÜHN, 2003). Segundo Zamacois (2002), um dos traços rítmicos característicos das Gigas mais antigas era a primeira nota do grupo de três apresentar-se pontuada, ficando a segunda nota com duração de semicolcheia e a última, colcheia. “Porém, este ritmo foi gradativamente se diluindo e se converteu nas três figuras iguais, ou outras combinações” (ZAMACOIS, 2002, p. 157).

(2006), as hemíolas são um dos artifícios utilizados por Martin para preservar o constante movimento e sensação de direcionamento e impulso rítmico, e ao mesmo tempo agregar certa imprevisibilidade quanto à divisão métrica. Neste movimento, Martin retorna à tonalidade e a algo da angularidade serial da primeira peça (conforme já citadas as apresentações de duas séries dodecafônicas), revisitando e transformando motivos e perfis temáticos do *Prélude*, colocando-os em uma espécie de variação contínua e favorecendo o perfil cíclico da obra. *Comme une Gigue* é também o primeiro dos quatro movimentos a apresentar maior clareza e consistência formal: “a observação da estrutura interna da música nos permite sugerir a existência de uma pequena forma ternária - A-B-A'-Coda” (CASTELLANO, 2008, p. 161), onde a seção intermediária apresenta maior duração, elaboração e profundidade no que se refere a seu contraste com o material prévio, frente às seções de perfil improvisatório e liberdade cadencial do 1º e 3º movimentos.

A evolução integral da forma suíte se manifestou no sentido de abandonar sua simplicidade inicial - as breves canções e danças populares que a constituíam na época medieval - principalmente pela influência da rica polifonia que triunfava nos gêneros vocais, causando a substituição de alguns tipos de dança e a redução do número de peças, fornecendo maior duração, e conseqüentemente, desenvolvimento às que permaneceram (ZAMACOIS, 2002). Assim, a necessidade de coerência e unidade trouxe à forma suíte uma estruturação mínima: os quatro movimentos básicos, a utilização do mesmo *tom* para todos os seus movimentos e o contínuo emprego de um percurso harmônico específico (tônica-dominante, dominante-tônica), resultando na forma binária (KÜHN, 2003; ZAMACOIS, 2002). A partir do século XIX, a definição de ‘Suíte’ retornou às origens de sua terminologia: “uma reunião - formando um *todo* - de diversas peças instrumentais independentes entre si,

porém combinadas para serem executadas em sequência” (ZAMACOIS, 2002, p. 151).

Logo, pelas características observadas neste e nos movimentos anteriores, podemos concluir que Martin segue o modelo e as propriedades da suíte antiga apenas como um direcionamento para a elaboração desta obra, geralmente mantendo os elementos que conservam o caráter das danças (como andamentos e ritmos característicos), privilegiando, no entanto, a liberdade no que diz respeito à forma, à textura e à construção harmônica e melódica, evidenciando assim o caráter neoclássico (e impressionista) de sua escrita. Muito provavelmente, tais liberdades explicam o fato de o caráter de dança - a Giga - ser apenas aparente no último movimento, segundo o próprio título (*Comme une Gigue*).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Quatre Pièces Brèves* consiste em uma ampliação do repertório violonístico não segoviano no século XX; foram dedicadas ao violonista espanhol Andres Segóvia que, por ter um gosto estilístico mais próximo ao romantismo tardio, nunca as tocou. Assim, as peças dialogam com as principais correntes estilísticas do início do século, que constroem sua diversidade característica.

Como afirma Sadie (1994, p.579),

“em seu *Concerto pra Piano n° 1* (1934) e sua *Sinfonia* (1937), [Martin] adotou o serialismo schoenberguiano, ao mesmo tempo que conservava uma harmonia tonal ampliada, voltada para Debussy: a fusão madura desses elementos em um estilo fluente para vozes e ‘tonalidade deslizando’ chegou com o oratório de câmara dramático, *Le Vin Herbé* (1941)”

Verificamos neste artigo que esta significativa pluralidade de abordagens já se prenuncia nas *Quatre Pièces Brèves* (1933): ambiguidades harmônicas, centros tonais ambi-

valentes, modalismos e resoluções irregulares nas conduções de vozes, bastante influenciadas pelo impressionismo francês de Debussy, Ravel e César Franck; reproduções transfiguradas dos modelos barrocos e clássicos de Stravinsky, bem como irregularidades rítmicas, politonalidades, e procedimentos cíclicos na estruturação formal; além da linearidade e do contraponto provenientes de variações motivicas e encadeamentos harmônicos calcados na tradição austro-germânica e nos procedimentos seriais influenciados por Schoenberg e sua escola.

Observamos que a obra surge em um momento de transição, momento este fulcral, na passagem entre a segunda e a terceira fases da escrita de Frank Martin, compreendendo a experimentação com vertentes, a princípio difusas, mas que na sua escrita adquirem um perfil orgânico, o que veio a desvelar o caminho pospositivo.

Destarte, entendemos que esta sua única obra violonística apresenta uma síntese de seus principais procedimentos, mostrando-se peremptória na apropriação destes elementos estilísticos pelo compositor e na emersão da sua fase de maturidade.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Keith. *In: Guitar Recital: Michalis Kontaxakis*. Naxos, 2006. N.º catálogo: 8570191. Encarte de CD. Disponível em: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570191&catNum=570191&filetype>About%20this%20Recording&language=English#. Acesso em: 05 mar. 2011.

ANSERMET, Ernst; MÜNCHINGER, Karl. Frank Martin: Concerto for 7 wind instruments; Études; Passacaglia; Violin Concerto; Petite Symphonie Concertante; *In Terra Pax*. London: 448 264-2. 2 CDs. (147min15seg).

APRAHAMIAN, Felix. In: *Frank Martin: Mass for Double Choir; Songs of Ariel; Ode à la Musique; Cantate pour le 1^{er} Août; Chansons*. Encarte de CD. Coro: The Sixteen Edition, 2005.

BARRAUD, Henry. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1975. 166 p.

BREAM, Julian. Quatre Pièces Brèves. In: *Twentieth Century Guitar Music I*. London: RCA (B000003FG0), 1966-73. 1CD. (10min19seg).

BREAM, Julian. Quatre Pièces Brèves. In: *Nocturnal*. London: EMI (CDC754901), 1993. 1CD. (10min28seg).

CARPEAUX, Otto M. *O Livro de Ouro da História da Música: da Idade Média ao Século XX*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 525 p.

CASTELLANO, Victor. *Guitare Pour Orchestre de Frank Martin: uma análise a partir do original para violão*. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

CHRISTOPHERS, Harry. *Frank Martin: Mass for Double Choir; Sogns of Ariel; Ode à la Musique; Cantate pour le 1^{er} août; Chansons*. The Sixteen: CORO, COR16029, 2005. 1 CD. (67min24seg).

COOKE, Mervyn. Frank Martin's Early Development. *The Musical Times*, v. 131, n. 1771, p. 473-478, Sept. 1990. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1193659>. Acesso em: 01 maio 2009.

COOKE, Mervyn. Late Starter: Frank Martin Found Himself Late in Life. *The Musical Times*, v. 134, n. 1801, p. 134-136, Mar. 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1193856>. Acesso em: 01 maio 2009.

COOKE, Mervyn. *Mervyn Cook Concludes His Survey of Frank Martin's Creative Life*. *The Musical Times*, v. 134, n. 1802, p. 197-199, Apr. 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1002475>. Acesso em: 01 maio 2009.

DUARTE, John W. *In: Guitar Recital: José Antonio Escobar*. Naxos, 2001. Disponível em: http://www.naxos.com/mainsite/blurb_reviews.asp?item_code=8.555719&catNum=555719&filetype>About%20this%20Recording&language=English#. N.º catálogo: 8555719. Acesso em: 05 mar. 2011.

DUARTE, John W. *In: Twentieth Century Guitar I*. Julian Bream Edition, v. 12. BMG, 1993.

ESCOBAR, José A. Quatre Pièces Brèves. *In: Guitar Recital: José Antonio Escobar*. Naxos, 2001. N.º catálogo: 8555719. 1 CD. (09min19seg).

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução de Clóvis Marques com a colaboração de Silvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 206 p.

HOUAISS, Instituto A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. 2922 p.

KING, Charles. Frank Martin: A Bio-Bibliography. *Bio-Bibliographies In Music*, n. 26. New York: Greenwood Press, 1990.

KLOE, Jan de. *Frank Martin y la Guitarra*. 1999. Disponível em: <http://www.guitarandluteissues.com/martin/martin2.htm>. Acesso em: 10 maio 2009.

KONTAXAKIS, Michalis. Quatre Pièces Brèves. *In: Guitar Recital: Michalis Kontaxakis*. Naxos, 2006. N.º catálogo: 8570191. 1 CD. (09min28seg).

KÜHN, Clemens. *Tratado de la Forma Musical*. Espanha: Idea Books, 2003. 269 p.

MARTIN, Frank. *Quatre Pièces Brèves pour la guitare*. Rev. Karl Scheit. Viena: Universal Edition, 1959. N.º 12711Z. 1 partitura, 13 p. Violão, edição.

MARTIN, Maria. *In: Frank Martin: Petite Symphonie Concertante; Pavane couleur du temps; Polyptyque*. Gallo, 1992. CD 713. Encarte de CD.

MENEZES, Flô. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 452 p.

PALMER, Tony. *Julian Bream: A Life on the Road*. New York: Franklin Watts, 1983. 216hp.

PISTON, Walter. *Armonía*. Barcelona: Idea Books, 2001.

REUSS, Daniel. *Frank Martin: Le vin herbé*. Rias Kammerchor. Harmonia Mundi: HMC 901935.36. 2 CDs. (112min16seg).

ROBINSON, Bradford. *In: Frank Martin: Guitare pour orchestre*. Munique: Musikproduction Jürgen Höflich, 2006.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

STICKEN, Klaus. *Guitare - Quatre Pièces Brèves pour Piano*. *In: Frank Martin - Arthur Honegger Klavierwerke*. Thorofon, 2003. CTH 2478. LC 01958. Radio Bremen. 1 CD (08min45seg).

STOUTZ, Edmond de. *Frank Martin: Petite Symphonie Concertante; Pavane Couleur du temps; Polyptyque*. Gallo: CD-713. 1 CD. (51min14seg).

TURNBULL, Harvey. *The Guitar: from the Renaissance to the Present Day*. 2. ed. London: Biddles Limited Guildford, 1976.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 283 p.

WITTLICH, Gary. *Aspects of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1975.480 p.

WRIGHT, Simon. *Frank Martin: Concerto for 7 Wind Instruments; Études; Passacaglia; Violin Concerto; Petite Symphonie Concertante; In: terra Pax*. 2 CDs. Decca Record Company Limited, London, 1996. Encarte de CD.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Espanha: Idea Books, 2002.

4.3 A PESQUISA MUSICOLÓGICA POR DETRÁS DA PERFORMANCE: PIANO A QUATRO MÃOS NO CENÁRIO DO RIO DE JANEIRO ENTRE 1808 E 1889

*Gyovana de Castro Carneiro*¹⁸⁶

O recorte temporal escolhido para esta publicação tem como marco inicial a chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro (1808) e transita pela vida musical carioca durante a permanência da corte portuguesa no Brasil até a Proclamação da República em 1889.

A corte portuguesa, ao chegar ao Rio de Janeiro em 1808, encontrou uma aristocracia rural baseada na família patriarcal e nas relações escravocratas que, embora abastada economicamente, não possuía o hábito de receber para festas privadas. A corte traz a urbanização e, gradativamente, a elite carioca passa a abrir os salões dos sobrados para reuniões e, nesse contexto, o piano passa a ocupar lugar de destaque no cenário das festas burguesas - no centro dos salões era importante peça do mobiliário doméstico - uma expansão que Andrade (1991, p. 12) considera "extraordinária", além de "perfeitamente lógica e mesmo necessária". A presença do piano na vida burguesa da colônia lembra, em muito, a presença do instrumento nas casas europeias, como explica Daub (2014), que aponta a presença do piano nas casas burguesas da Europa como um ponto de união entre a realeza e as classes populares, além de um instrumento de flerte entre casais a partir da prática do piano a quatro mãos.

A partir desse contexto pretende-se entender que a prática do piano a quatro mãos, perdida em acervos particulares e bibliotecas públicas, esteve inserida na história da música brasileira desde a chegada da Família Real portuguesa ao Brasil. Por meio da apresentação de

¹⁸⁶ Universidade Federal de Goiás (UFG)

composições localizadas, a pesquisa possibilitou o emergir deste material demonstrando sobejamente a realidade da prática do piano a quatro mãos no Brasil joanino e imperial.

O piano começou a ser comercializado no Rio de Janeiro a partir de 1810, tornando-se o instrumento preferido da sociedade carioca. Por sua vez, a prática do piano a quatro mãos, além de acontecer na corte joanina, entrou na vida musical doméstica por meio dos saraus familiares, com reduções e transcrições de obras originais de compositores europeus até que, gradativamente, conquistou os compositores nacionais, as sociedades de concertos, os teatros, o Imperial Conservatório de Música. De fato, constata-se que a prática do piano a quatro mãos no Brasil seguiu o desenho histórico circular que permeou toda a música brasileira, tornando-se necessário aportar dados de distintos campos musicais passados para o tempo presente, propiciando um entendimento mais rico e preciso sobre o assunto, além de proporcionar uma percepção mais coerente com os conceitos universais da contemporaneidade.

Na busca de compreender os fatos determinantes da história da música brasileira do oitocentos, foram perscrutadas publicações escritas por ícones da historiografia musical brasileira com características evolucionistas e positivistas, mas de grande relevância no sentido de informar os fatos históricos do período buscado. Os autores pertencentes à fase conhecida como positivista produziram um enorme material, contribuindo fortemente para pesquisas atuais, que se desenvolvem na chamada “nova musicologia”. Até meados de 1980¹⁸⁷, o positivismo era a tônica da musi-

¹⁸⁷ A partir de 1980, quando da implementação do primeiro Mestrado em Música do Brasil no UFRJ, as discussões sobre pesquisa em música tornaram-se constantes nos encontros da Sociedade Brasileira de Musicologia (desde 1981), SINAPEM (1987), ANPPOM (desde 1988) e também em inúmeros seminários de pesquisa, tanto em relação à graduação como, principalmente, à pós-graduação. Tais debates foram muitas vezes acirrados, sempre buscando encontrar caminhos de investigação reveladores da real identidade da música no Brasil. Cavazotti, André; FREIRE, Vanda. *Música e Pesquisa – Novas Abordagens*. Escola de música da UFMG. Belo Horizonte, 2007 (prefácio de Glacy Antunes Oliveira, p. 5).

cologia no Brasil; embora prescindindo de uma análise crítica, o conteúdo das publicações discutidas a seguir constituiu-se em guia para a cronologia do estilo musical e a objetividade dos fatos.

Segundo o Professor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unesp, Brasil, Paulo Castagna (2004)¹⁸⁸ a musicologia no Brasil antes de 1990 não enfatizava o estudo de documentos musicais e suas edições críticas, os trabalhos adotavam um estilo descritivo e individualista, caracterizado pela raiz positivista e factual, ligada à ideologia nacionalista e religiosa, baseada em atividades de um tempo remoto. No entanto, Castagna ressalta a importância destes autores por transmitir o conhecimento do passado musical brasileiro.

Pesquisando os temas de trabalhos acadêmicos anteriores à década de noventa, encontra-se uma renovada tendência na pesquisa da história da música brasileira a partir de 1950, momento em que a identidade nacional é evidenciada. Já a partir de 1990 entra em voga a “nova musicologia” por meio da qual ocorre um redescobrimto da Música do Brasil Imperial: uma avalanche de trabalhos acadêmicos sobre a história da música brasileira popular e erudita em forma de publicações de livros, revistas acadêmicas, dissertações de mestrado e teses de doutorado no Brasil.

Vanda Freire¹⁸⁹, destacada musicóloga brasileira, discípula de Mário Vieira de Carvalho, alerta para a neces-

¹⁸⁸ Palestra proferida por Paulo Castagna em 2004, chamada Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira, realizada no ciclo “Musicologia e Patrimônio Musical”. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Não publicada.

¹⁸⁹ Vanda Freire: graduação em Composição e Regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1976); licenciatura em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1967); graduação em Piano, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1968); mestrado em Filosofia da Educação pela Fundação Getúlio Vargas-RJ (1980); e doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992). Realizou no período de 2004/2005 estágio pós-doutoral na área de Musicologia Histórica, na Universidade Nova de Lisboa, tendo o Dr. Mário Vieira de Carvalho como pesquisador colaborador. Presidiu a Associação Brasileira de Educação Musical (Abem) no período 1996-2001. Atuou como membro da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, de 1997 a 2006. Atuou como pesquisadora do CNPq, de 1994 a 2008, na área de Musicologia

sidade de repensar a historiografia da música brasileira, procurando se libertar das reflexões musicais com a ótica do século passado como, por exemplo, as publicações de Mário de Andrade¹⁹⁰. Freire preocupa-se com o caráter evolucionista, iluminista e positivista da história da música brasileira escrita até a segunda metade do século XX.

Mauricio Monteiro¹⁹¹ publica em 2008 *A Construção do Gosto - Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro - 1808-1821*, discutindo música e sociedade na corte de Dom João VI no Rio de Janeiro, trazendo a percepção da importância da vinda da corte em forma de fusão do conhecimento: os portugueses trouxeram normas, costumes e saber, mas também levaram impressões e um novo olhar perante o mundo. Ao finalizar essa leitura, pôde-se perceber que portugueses e brasileiros nunca mais foram os mesmo após 1808.

O texto tem como foco a chegada da Família Real como um processo da rápida europeização da sociedade carioca, assinalando mudanças no vestuário, na arquitetura, nas relações cotidianas, no mobiliário e principalmente nos costumes. O diferencial na abordagem de Monteiro é a adaptação dos conceitos de Norbert Elias¹⁹² ao contexto brasileiro analisado, conferindo maior interesse em sua publicação. Enquanto Elias (1998) aborda a corte de Luís

Histórica. Foi professora associada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde lecionou e orienta pesquisas na graduação e na pós-graduação e coordenou projetos de pesquisa e de extensão. Tem diversos trabalhos publicados nas áreas de Musicologia Histórica e Educação Musical. Faleceu em 2014.

¹⁹⁰ *Dicionário de Música Brasileira*, em edição da Edusp de 1989.

¹⁹¹ Maurício Mario Monteiro possui mestrado (1995) e doutorado (2001) em História Social pela Universidade de São Paulo (2001). Atualmente é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, e também dos cursos de Cinema e Rádio e TV da Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo. Foi professor do Conservatório Musical do Brooklin Paulista, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e colaborador da Universidade Federal de Ouro Preto. Foi pesquisador convidado e palestrante da École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. É professor convidado do Instituto de Artes da Unicamp, seção midialogia.

¹⁹² Ver *O Processo Civilizador - Uma história dos Costumes*, publicação de 1989 da Jorge Zahar Editor.

XIV na França, Monteiro analisa a corte de D. João VI no Brasil, revelando aspectos sociais essenciais para a compreensão do que viria a ser chamado de música brasileira.

Ao final da leitura sobressai-se a afirmação de Monteiro (2008) considerando que para compreensão das práticas musicais joaninas será preciso observar a sociedade onde é feita, levando-se em conta o contexto sociológico e histórico, abordando-a como forma cultural, sujeita às mobilidades sociais, à criação do signo musical e à sua interpretação.

Vanda Freire, em "A história da música em questão - uma reflexão metodológica", de 1994, discute propostas para uma musicologia brasileira, relata uma multiplicidade interativa e dinâmica de significados latentes, presentes ou residuais advindos da cultura europeia, negra ou índia, aqui revestidos de novos significados; significados presentes, superpostos ou cravados nos anteriores, que refletem o momento vivido nessa sociedade.

Segundo Freire, a bibliografia sobre História da Música no Brasil, ainda que revestida de considerações sobre o contexto em que as obras foram construídas, continua enfatizando essencialmente a sucessão cronológica, a derivação causal de processos estéticos, ainda que enriquecidos por exemplos obtidos da análise de obras. A autora relata estudos anteriores com a ilusão da neutralidade, do tempo como narração ordenada, ou como história da cultura, história do espírito ou história da sociedade ou ainda a história como formas isoladas ou que procuram englobar as formações artísticas particulares, desconhecendo as contradições, as incertezas e as indeterminações. Diz, ainda, que estudos com este parâmetro desconhecem a heterogeneidade e a descontinuidade das sociedades. A dificuldade de estruturar um caminho teoricamente consistente para a elaboração de um discurso sobre a história da música levou-a a buscar um novo referencial teórico-metodológico satisfatório, propondo um caminho alter-

nativo e, pretensamente, mais consistente e condizente no sentido de elaborar um relato histórico sobre a música feita no Brasil. Freire propõe um relato interpretativo, a partir do sujeito histórico, impregnado de significados e percepções inerentes ao seu tempo, e dos quais o sujeito nunca poderá se despir inteiramente. Para refletir sobre a história da música, Vanda Freire propõe o pensamento do tempo não linear, tempo significado, tempo criação e tempo instituinte, como proposto por Castoriadis ¹⁹³.

Enquanto Monteiro (2008) propõe a construção do gosto, Freire (1994) argumenta o estudo da história da música a partir dos “tempos múltiplos”, no qual o presente está sempre em movimento, o residual atua na latência do futuro e, ainda, que esses “tempos múltiplos” são as significações, na qual temáticas importantes da atualidade podem nos trazer percepções mais ricas da história da música e mais coerentes com o universo conceitual de nossa época, que já não teme formular uma teoria do caos como reorientação para a ciência, ou de rever a sabedoria dos mitos, das explicações místicas das artes em uma história sempre em transformação a partir de suportes representativos do imaginário - tudo é ressignificado - é sempre novo. O mesmo contexto muda de acordo com as significações do passado, do presente e do futuro. Na ótica de Castagna (2004), faz-se necessária uma sistematização de fontes e catalogação de acervos para aprofundamento da pesquisa em musicologia histórica no Brasil:

Essa mudança [da musicologia brasileira após a década de 90] está associada ao início da superação do modelo positivista que predo-

¹⁹³ A obra de Cornelius apresenta uma concepção do social e do histórico radicada na ideia da criação e recriação de formas de organização da sociedade. Os temas nucleares abordados no artigo são: a proposição de que a atividade humana é criação e autotransformação da sociedade no tempo; e a proposição de que a história é criação humana instituindo o social. Castoriadis discute o processo dinâmico instituinte, que, a um só tempo, faz funcionar e transforma a instituição *de dentro*. A discussão evidencia que os achados teóricos são tributários de uma trajetória intelectual de franco engajamento em lutas sociais (MEIRA, 2010).

minou na musicologia brasileira até meados da década de 1990 e à procura de novas teorias que possam explicar o significado dos fenômenos estudados. Isso não significa, entretanto, que a fase positivista bastante preocupada com a organização de informações tenha produzido suficiente material para subsidiar interpretações e reflexões de fôlego sobre o passado musical brasileiro. Pelo contrário, ainda resta muito trabalho a ser feito no que se refere à catalogação de acervos, edição de obras, organização e sistematização de fontes, o que impõe à nova musicologia (CASTAGNA, 2004, p. 52).

Castagna (2014) afirma, ainda, que a nova geração de musicólogos brasileiros passou a preocupar-se com o aspecto crítico e reflexivo, não ignorando o trabalho técnico; ao contrário, de forma mais intensa e com maior consciência metodológica, o musicólogo da atualidade ampliou consideravelmente suas responsabilidades e deixou claro que a musicologia não poderia mais ser, no Brasil, uma atividade exclusiva de um pequeno círculo de especialistas.

Para José Maria Neves (1998), um dos principais responsáveis pela discussão da Música na Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o estudo da musicologia “não segue uma linha de fria imparcialidade”. Neves enxergava a evolução da música brasileira “não como uma sucessão de fatos estratificados que podem ser tirados de seu contexto para análise e sim como um todo dinâmico”. Outro aspecto enfatizado pelo musicólogo é a tendência brasileira de não preservar os arquivos musicais e a falta de interesse na produção de catálogos destes arquivos, fundamentais para a memória musical do Brasil. Segundo ele, em palestra realizada na cidade de Curitiba em 1999, ainda existe muito material a ser explorado e, para Neves, o desafio da musicologia histórica é cultivar uma maior objetividade contextualizada buscando uma visão menos preconceituosa (NEVES, 2000, p. 180).

Cumprir chamar a atenção para o fato de que, essencialmente, a bibliografia sobre história da música brasileira continua enfatizando, na quase totalidade dos casos, a sucessão cronológica, a derivação causal de processos estéticos, ainda que enriquecidos por exemplos obtidos da análise de obras. A dificuldade de estruturar um caminho teoricamente consistente para a elaboração de um discurso que versa sobre a história da música no Brasil levou à concentração de esforços na busca de um referencial teórico-metodológico satisfatório: as publicações dos primeiros historiadores brasileiros, embora com um discurso cronológico e linear, também subsidiaram esta investigação de informações particularmente importantes para o preenchimento de lacunas históricas; além disso, a nova musicologia ampliou consideravelmente a discussão dos vários contextos onde o piano a quatro mãos se inseriu no Rio de Janeiro entre 1808 e 1889. Dada a necessidade de uma base teórico-metodológica para construção deste artigo, os parâmetros utilizados pela pesquisadora fixaram-se nos conceitos sugeridos e apresentados por Vanda Freire¹⁹⁴, Maurício Monteiro¹⁹⁵, Paulo Castagna¹⁹⁶ e José Maria Neves¹⁹⁷.

¹⁹⁴ A história da música em questão - uma reflexão metodológica, publicada em 1994 pela Editora Fundamentos da Educação.

¹⁹⁵ A Construção do Gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821, em edição de 2008 da Ateliê Editorial. E o texto Aspectos da música do Brasil na primeira metade do século XIX (MORAIS e SALIBA, 2010).

¹⁹⁶ Paulo Augusto Castagna: possui licenciatura (1981) e bacharelado (1982) em Ciências Biológicas pela Universidade de São Paulo; licenciatura em Educação Artística com habilitação em Música pela Universidade de São Paulo (1987); mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1992); e doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (2000), com estágio pós-doutoral na Universidade de Jaén/Espanha (2013). É docente e pesquisador da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), desde 1994. Tem experiência em Musicologia, atuando principalmente na pesquisa, publicação e ensino referente aos seguintes temas: musicologia, história da música, música no Brasil, música sacra, acervos musicais históricos, arquivologia musical, catálogos temáticos. Trabalhou principalmente com a música histórica brasileira, com destaque para a atividade musical no Brasil, do século XVI a inícios do século XX, em especial para a música sacra mineira dos séculos XVIII e XIX, priorizando as atividades editoriais e arquivísticas, a pesquisa histórica e litúrgica e a organização de textos, documentos, coletâneas de partituras e informações.

¹⁹⁷ José Maria Neves (1943-2002): musicólogo e violinista, estudou na Universidade do Texas e fez pós-doutorado na Universidade Nova de Lisboa. Sua obra inclui mais de 50

Com base nessa discussão, realiza-se esta leitura da prática do piano a quatro mãos no Brasil inserida em momentos diversos vividos pela música brasileira de 1808 a 1889, sob um olhar de múltipla interatividade e circularidade, identificando-a e contextualizando-a em seu processo híbrido.

Quando, em 1808, a Família Real Portuguesa adentrou a Baía de Guanabara, o Rio de Janeiro, Dom João VI precisou implementar medidas muito além das administrativas para tornar a urbe mais apropriada para a Casa de Bragança e seu séquito. O grupo que o acompanhou nesse trajeto era bem diverso ¹⁹⁸, e nele também estavam compositores e intérpretes portugueses que já serviam à corte em Portugal e passaram a influenciar o estilo e as práticas de músicos coloniais residentes no Rio de Janeiro, como lembra Monteiro (2008, p. 61), a presença e a atuação desses músicos estrangeiros foi a base do estabelecimento de uma prática musical na corte, além de auxiliar a construção de um gosto musical na nova corte. O autor exemplifica, e cita dois importantes compositores: “[...] o serviço prestado por Marcos Portugal e em seguida a vinda de Neukomm foram acontecimentos importantes que transformaram a ideia de criação e da recepção musical” (MONTEIRO, 2008, p. 61). Os músicos Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Marcos Portugal (1762-1830) e Sigismund Neukomm (1778-1858) conviviam com a Família Real Portuguesa. Além do apreço da corte, outro fato comum entre eles era a prática do piano a quatro mãos.

títulos entre livros, edições críticas de partituras e artigos. Foi professor titular de musicologia do conservatório Brasileiro de Música e presidente da Academia Brasileira de Música.

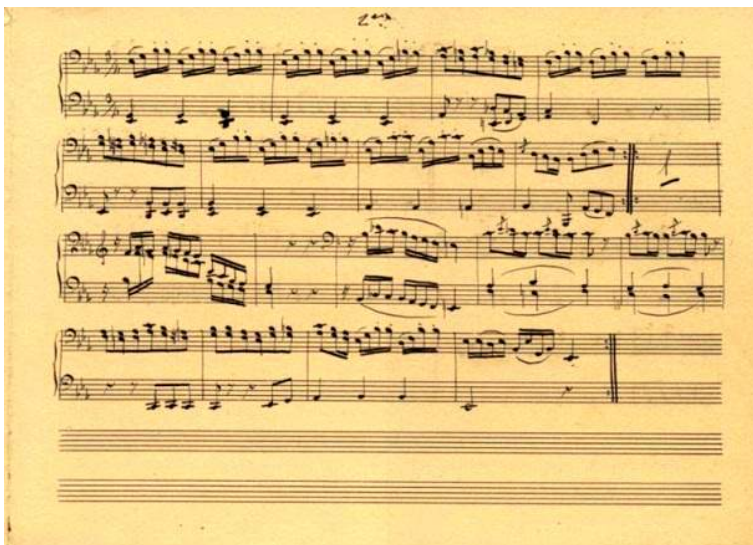
¹⁹⁸ “Dom João, fugindo do palácio de seus antepassados, foi procurar na América um abrigo contra a tempestade. A travessia de um só homem coroado inverteu as posições respectivas de Portugal e do Brasil; o primeiro deixou de ser metrópole; o segundo deixou de ser colônia: os papéis foram trocados. Dessa época data o aparecimento das ciências no Brasil: médicos, matemáticos, naturalistas, literatos para aí afluíram de todos os pontos de Portugal. Dom João VI, embora amoldado ao padrão dos antigos reis, incentivava a emigração para o Brasil[...]” (DEBRET, 1975, p. 94).

Marcos Portugal chega ao Rio de Janeiro em 1811 e lá permanece até sua morte em 1830, exercendo grande influência musical e política na corte. Assim que desembarcou na capital carioca foi imediatamente nomeado Mestre da Capela Real, cargo que anteriormente pertencia ao Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Ressaltamos a grande influência que Marcos Portugal e sua obra tiveram no Rio de Janeiro de D. João VI, uma vez que suas obras eram sempre executadas nas atividades da corte. Além disso, ele era o professor oficial da Família Real Portuguesa¹⁹⁹, o que o colocava em vantagem sobre os outros compositores que viveram no Rio de Janeiro no mesmo período histórico, principalmente Padre José Maurício Nunes Garcia e Sigismund Neukomm (1778-1858). Nota-se que da vasta produção de Portugal há uma parte dedicada à música pedagógica²⁰⁰, a qual incluía uma peça para o cravo a quatro mãos, intitulada *Minuete para cravo a quatro mãos*, disponível no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal (cota MM 245 - 12).

¹⁹⁹ No momento que chegou ao Brasil, Marcos Portugal passou a ser oficialmente o Mestre de Música de Suas Altezas, e é possível que ainda a bordo da Fragata Carlota Joaquina tenha começado a compor o material didático que seria utilizado pelos infantes, isto é, pelos príncipes Maria Isabel (1797-1818), Pedro, (1798-1834), Maria Francisca (1800-1834) e Isabel Maria (1801-1876) (TRILHA, 2013, p. 90).

²⁰⁰ “[...] a música dramática composta para o Teatro Salitre (c. 1784 a 1792), as modinhas (na década de 1790), a música ocasional (hinos e obras teatrais), e, em especial, a música pedagógica, composta a partir de 1811, no Brasil, para Suas Altezas Reais [...]” (CRANMER, 2012, p. 39).

Figura 1 - Primeira página da obra *Minuete para cravo a quatro mãos*, de autoria de Marcos Portugal



Fonte: acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://www.bnportugal.pt/>. Acesso em: 25 abr. 2016

Após 1808, quando a vida musical da colônia ganha impulso com a chegada de novos músicos e cantores trazidos pela corte portuguesa, a música de José Maurício adapta-se ao gosto dos nobres lusitanos e ganha dramaticidade e colorido com a incorporação de um efetivo maior de instrumentos, como aponta Bernardes:

O tempo de José Mauricio Nunes Garcia à frente da Real Capela é claramente um período de transição estilística entre suas duas práticas, desde há muito estabelecidas pelos pesquisadores de sua obra: antes e depois da chegada da corte. Se, antes, escrevia para grupos pequenos e possivelmente com limitações técnicas, vê-se obrigado, a partir de então, a escrever uma música mais brilhante e virtuosística, com o objetivo de se aproximar do 'estilo da Capela Real'. O que justamente caracteriza este período como transição é a

síntese através da qual José Maurício adapta sua música e sua linguagem, obtendo um estilo híbrido em sua criação, ainda com resquícios fortes da primeira fase, mas já alçando vôos em direção ao estilo que iria caracterizar sua segunda fase: a mais madura e moderna (BERNARDES, 2002, p. XV).

Paralelamente às atividades de compositor, organista e regente, José Maurício dedicou-se intensamente à atividade didática, tendo mantido durante muitos anos em sua residência um curso de música na qual ministrava aulas para jovens alunos gratuitamente (GARCIA, 1999, p. 7-8). Muito da sua obra foi perdida ²⁰¹, não sendo possível localizar composições para piano a quatro mãos. De fato, há apenas a comprovação da prática do piano a quatro mãos pelo compositor, como informa Lanzelotte (2009, p. 54).

A chegada do compositor Sigismund Neukomm (1778-1858) ao Brasil em 1816 foi muito produtiva para José Maurício ²⁰². Os dois músicos tornaram-se grande amigos e praticavam o piano a quatro mãos: “Tocarei a minha marcha ao lado do Padre José Maurício, que em mim desperta os melhores sentimentos de amizade e admiração” (LANZELOTTE, 2009, p. 54). Sigismund Neukomm chega ao Brasil em 1816 permanecendo no Rio de Janeiro até 1820, produzindo no Rio de Janeiro obras musicais com diferentes utilidades e significados: para entretenimento da Família Real, para saraus da aristocracia e outras com fins didáticos (CARDOSO, 2008, p. 211-212). Neukomm compôs, no Brasil, quatro obras para piano a quatro mãos. *L’Allegresse Publique*, *Marcha Para Grande Orquestra Para A Aclamação de*

²⁰¹ “[...] mais de 220 obras do padre carioca se perderam entre 1902 e 1922.” (TRILHA, 2013, p. 86).

²⁰² “Seu contato com José Maurício Nunes Garcia foi muito enriquecedor, sendo o responsável por incentivar o brasileiro a executar importantes obras de compositores europeus que trouxera em sua bagagem [...]” (BERNARDES, 2002, p. XIX).

S.M. Dom João VI, também instrumentada para piano a 4 mãos (1817); *Marcha Para Grande Orquestra Militar Para A Festa de S.A.R. a Princesa Real*, com versão para piano a 4 mãos (1818) e *Sonata A 4 Mãos Para S.A.R. a Infanta Dona Isabel Maria* em 1819.

Figura 2 - Primeira página da obra *para piano a quatro mãos (primo)*, de autoria de S. Neukomm



Fonte: disponível no livro *Música no Brasil, séculos XVIII e XIX, vol. 3*, com organização e edição de Ricardo Bernardes. - Bernardes (2002)

De tudo o que consta, vê-se que estes três músicos, todos de grande influência na corte joanina, estavam ligados à prática do piano a quatro mãos. Marcos Portugal com a obra já citada e Neukomm fazendo transcrições e composições originais para piano a quatro mãos, tocadas com o Pe. José Maurício, por exemplo.

Sabe-se que um dos aspectos deste estudo é a investigação sobre o contexto histórico e sócio-cultural da prática do piano a quatro mãos no Brasil entre os anos de 1808 e 1889. Até o presente momento, de toda a documentação analisada, verifica-se que não são conhecidas quaisquer peças tocadas ou produzidas no Brasil que contemplassem o repertório para o piano a quatro mãos antes da chegada da corte de Dom João VI à então colônia de Portugal. Portanto, pode-se concluir que a prática do piano a quatro mãos desembarcou no Brasil junto com a Família Real. No entanto, seu grande período de crescimento em terras tapuias ainda estava por vir e o seu marco é a chegada da futura nora de Dom João VI, a noiva de Dom Pedro I, Princesa Leopoldina.

Carolina Josefa Leopoldina Francisca Fernanda de Habsburgo-Lorena (1797-1826), a princesa Leopoldina, nasceu na Casa de Habsburgo, família nobre e uma das mais antigas dinastias da Europa. Segundo informa Persone (2008), o responsável pela formação musical de Leopoldina foi o compositor nascido na Boêmia (atual República Tcheca) Leopold Koželuh (1747-1818)²⁰³. O professor²⁰⁴ da princesa compôs uma dezena de obras para piano a quatro mãos.

Aos vinte anos a princesa Leopoldina casou-se por procuração com Pedro de Alcântara (1798-1834), futuro D. Pedro I do Brasil / Pedro IV de Portugal. Naquela época,

²⁰³ “Leopold Koželuh “ (Velvary, 26 jun. 1747; Viena, 7 maio 1818): compositor boêmio. Estudou em Praga com seu primo J. A. Kozeluch e com F. X. Dusek. Mudou-se para Viena em 1778, tornando-se pianista, professor e compositor de sucesso, e em 1785 fundou uma editora de música. Em 1792 ocupou cargos na corte imperial. Um dos mais destacados compositores tchecos da Viena do séc. XVIII, escreveu principalmente obras para piano, e concertos. Também compôs sinfonias, sonatas para violino e outras de câmara, 12 obras cênicas cantatas, canções e muitos arranjos de canções folclóricas. Sua música vocal é, a maior parte, em estilo *galant*. Suas obras instrumentais são no estilo vienense; as posteriores têm traços românticos antecipando Schubert e Beethoven.” (SADIE, 1994, p. 505-506).

²⁰⁴ Dados sobre a obra do compositor podem ser encontrados em http://imslp.org/wiki/Category:Kozeluh,_Leopold. Leopold. Koželuh deixou cerca de quatrocentas composições: por volta de trinta sinfonias, vinte e dois concertos para piano - incluindo um concerto para piano a quatro mãos, vinte e quatro sonatas para violino e sessenta sonatas para piano, além de seis quartetos de cordas, dois oratórios, nove cantatas e várias obras litúrgicas.

o casamento entre nobres significava um tratado de relações exteriores, na realidade visando interesses políticos e econômicos entre os países envolvidos. Foi pensando em uma boa aliança com a Áustria que D. João VI decidiu casar seu filho com uma arquiduquesa de uma das famílias imperiais mais tradicionais, ricas e poderosas da Europa.

O gosto pela música tanto da princesa como do jovem Pedro foi o primeiro elo de interesse do casal. Na habitação real havia uma sala de música com três pianos, ambiente muito utilizado para o convívio do príncipe e da princesa.

D. Pedro I manteve intimidade com a música nos anos passados no Brasil, mas só encontrou tempo para se entregar à arte “[...] durante os dez primeiros anos de sua permanência no Rio de Janeiro - enquanto assuntos do Governo ainda não o ‘afligiam’” (CARDOSO *apud* PACHECO, 2012, p. 1). O monarca dedicou-se com intensidade à música e procurou manter as atividades musicais ao longo do Primeiro Império, que “[...] continuou sendo período propício para a atividade musical no Rio de Janeiro graças, em grande medida, à paixão do Imperador pela música.” (PACHECO, 2012, p. 2). De particular interesse para este artigo é o fato de que D. Pedro I, além de intérprete, foi também compositor, tendo produzido músicas litúrgicas, hinos, peças para piano, música de salão/câmara e marchas, destacando-se, aqui, a *Marcha Imperial composta por S Mag. De Imp. O Senhor D. Pedro I para quatro mãos e Clarinete*, cuja partitura encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal (Cota 4792-2).

Figura 3 - Página 2 da obra *Marcha Imperial*, de autoria de Dom Pedro I



Fonte: acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Foto de Alberto José Vieira Pacheco

D. Pedro I e D. Leopoldina gostavam de música ²⁰⁵, praticavam-na na intimidade da corte e essa arte os unia, ainda que fossem inúmeras as narrativas de problemas conjugais entre o casal real ²⁰⁶, e essa rotina é relatada pela própria princesa Leopoldina relatou em carta escrita à sua tia Maria Amélia em 24 de janeiro de 1818, quando conta estar, durante o dia, “sempre ocupada a escrever, ler e tocar música; como meu esposo toca muito bem quase

²⁰⁵ “A música era o ponto de encontro dos recém-casados. Ela corria nas veias de D. Pedro, contam os biógrafos. E do lado de Leopoldina não era diferente. Na Áustria florescia o hábito de fazer música em casa. Ouvia-se Beethoven e no Palácio de Schönbrunn, tocava-se como nas casas burguesas.” (DEL PRIORE, 2012).

²⁰⁶ “[...] alguns autores gostam de afirmar que enviaram a D. Pedro uma universitária no lugar de esposa. Aqui ela procurou desenvolver seus estudos musicais ao saber do amor dos Braganças por tal arte, que se tornaria uma das atividades que mais aproximavam o casal” (DELMAS, 2011, p. 25).

todos os instrumentos, costume acompanhá-lo no piano” (KANN, 2006, p. 327).

Se a Princesa Leopoldina exerceu papel decisivo na divulgação do piano a quatro mãos na corte de Dom João VI, é a Princesa Theresa Christina Maria (1822-1889), consorte de Dom Pedro II (1843), quem dá nome ao conjunto de obras fundamental para a compreensão da prática do piano a quatro mãos em todo o período do Império. A *Coleção Thereza Christina Maria* é constituída de partituras em primeira edição, livros raros e periódicos que pertenceram às Imperatrizes Dona Leopoldina e Dona Thereza Christina Maria (1822-1889). Para este artigo concentramos nossa investigação nas partituras para piano a quatro e seis mãos, praticamente inexploradas por investigadores brasileiros.

A *Coleção Thereza Christina Maria* pertence ao Acervo de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) que, com mais de duzentos e cinquenta mil títulos, é um dos principais acervos musicais do Brasil. Criada em 1952, a Divisão foi formada principalmente pela Coleção da Real Biblioteca Nacional, levada para o Rio de Janeiro pela corte portuguesa em 1808. A citada *Coleção Thereza Christina Maria* foi formada a partir de doações feitas por Dom Pedro II ²⁰⁷ e pela aquisição do acervo da Biblioteca Abraão de Carvalho ²⁰⁸ em 1950, como informa Persone (2008, p. 36).

²⁰⁷ A doação da *Coleção Thereza Christina Maria* foi realizada por Dom Pedro II (1825-1891), já em Portugal, exilado após a proclamação da República em 1889, com o propósito de que o nome de sua esposa fosse sempre lembrado pelos brasileiros; para tanto, resolve em 1890, “doar livros, documentos, coleções, objetos de sua propriedade particular, bens inalienáveis, ao povo brasileiro”, encarregando, para tal, um procurador, Sr. José da Silva Costa, e ainda indica três pessoas de sua confiança, Srs. Visconde de Taunay (1843-1899), Visconde de Beaurepaire Rohan (1812-1894), e Dr. João Severino da Fonseca (1836-1897), para realizarem e organizarem a doação (Arquivo Biblioteca Nacional Coleção Thereza Christina Maria, 1987, p. 8).

²⁰⁸ Biblioteca Abraão de Carvalho: Este acervo, organizado durante anos pelo colecionador cearense Abraão de Carvalho (1891-1970), foi adquirido por lei do Congresso Federal na década de 50. Entre inúmeras outras raridades, reúne obras de Gioseffo Zarlino, teórico do século XVI, compositor e filósofo; Jean Pierre Rameau; Francisco Ignacio Solano; Sacerdote Domingos do Rosário; primeiras edições de composições de Franz Liszt. Alguns exemplares desta coleção pertenceram a Arthur Napoleão.

A referida coleção revelou-se de grande valia para esta investigação. No referido acervo constatou-se a existência de obras para piano a quatro e seis mãos na coleção particular de partituras das Imperatrizes Maria Leopoldina e Thereza Christina Maria. As obras para piano a quatro e seis mãos encontradas no acervo são dos compositores europeus: André Ernest Modeste Grétry (1741-1813)²⁰⁹; Carl Czerny (1791-1857)²¹⁰; Étienne Nicolas Méhul (1763-1817)²¹¹; François-Adrien Boieldieu (1775-1834)²¹²; Ignaz Moscheles (1794-1870)²¹³; Johann Peter Heuschkel (1773-1853)²¹⁴; John Freckleton Burrowes (1787-1852)²¹⁵; Johann Anton André (1775 -1842)²¹⁶; Johann Ladislaus Dussek (1761-1812)²¹⁷; Ignace Joseph Pleyel (1757-1831)²¹⁸; Muzio Clementi (1752-1832)²¹⁹; e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)²²⁰. A existência de obras para piano a quatro e seis mãos na *Coleção Thereza Christina Maria* comprova que as princesas Leopoldina e Thereza Cristina trouxeram consigo partituras de obras para piano a quatro e seis mãos, além do fato de a Princesa Leopoldina tocar

²⁰⁹ *Ouverture de la Caravane du Caire. Arrangée à quatre mains.*

²¹⁰ *Dix /i.e.6/ rondeaux brillans /sic/ et agreable sur des themes italiens favoris: pour le pianoforte a quatro mains: op. 373 n. 1/6/ composees a l'usage des amateurs et eleves, avances par Charles Czerny; Variations brillantes pour um piano forte a 6 mains concertantes: oeuvre 297 composees par Charles Czerny.*

²¹¹ *Ouverture de l'opera de Mehul: La Chase du Jeune Henry/ arrangée à quatre mains.*

²¹² *Ouverture de l'opera du Calif de Bagdad/ arrangée a quatre mains pour pianoforte.*

²¹³ *Triumph marsch nebstzwey Trios fur das piano-fortau 4 hande: opus 10.*

²¹⁴ *Six Walzer a quatre mains pour le pianoforte.*

²¹⁵ *Ouverture Celebre: oeuvre XI/ de Bernard Romberg.*

²¹⁶ *Trois divertissements à quatre mains pour pianoforte, a l'usage des commencants et d'une difficulté progressive: oeuvre 20, faisant suite a l'oeuvre 19.*

²¹⁷ *Une sonate pour le piano à quatre mains.*

²¹⁸ *Trois sonates à quatre mains pour le clavecin ou pianoforte, par Ignapleyel. Op. 25.*

²¹⁹ *Overture completes pour piano forte (6 sonates à quatre mains/ 1 Sonate pour deux pianofortes/1 sonate à quatre mains; et Trois Sonates progressives à quatre mains; IV Sonates pour le pianoforte à quatre mains et 1 sonate pour 2 pianofortes; 1 sonate à quatre mains; Variations Brillantes pour un pianoforte à 6 mains concertantes, sur un theme d'ópera. Norma, de V. Bellini.*

²²⁰ *4 sonates pour le pianoforte à quatre mains (K594, 497, 381, 358); 4 sonates pour le pianoforte deux et quatre mains (K 394,608,501,521,401,426).*

as sonatas de Mozart, presentes na referida coleção, com seu professor no Rio de Janeiro, S. Neukomm.

O repertório para piano a quatro mãos continuou a se desenvolver no “Brasil Imperial” desde seu marco inicial no ano de 1822 (Independência do Brasil) até seu final, no ano de 1889 (Proclamação da República). Nesse período, o país teve dois Imperadores que praticavam piano a quatro mãos – Dom Pedro I e Dom Pedro II, e como já destacamos, Dom Pedro I chegou mesmo a compor uma obra para esta formação específica²²¹. Dom Pedro II, por sua vez, além de apreciador das artes, praticava música em família²²². Quando, em 1831, após perturbações regionais e dificuldades em reconciliar disputas políticas, Dom Pedro I abdica do trono brasileiro e parte para Lisboa, deixa o Império do Brasil para Pedro de Alcântara (seu filho de cinco anos de idade) que, ao ser proclamado Imperador com quatorze anos de idade (1840), também devotou especial atenção ao desenvolvimento das artes, inclusive da música. Ao longo de quase meio século (1840-1889) desse reinado, o piano a quatro mãos passou a ser praticado com ainda maior frequência tanto no Palácio como nos sobrados da elite carioca.

Populares na Europa, as composições para piano a quatro mãos chegam ao Brasil não só pela corte, mas pelos vendedores de partituras e artigos estrangeiros, bem como pelos editores. Nesse caminho, adentra as casas abastadas do Rio de Janeiro, tornando-se muito comum a prática do piano a quatro mãos nos saraus cariocas, um instrumento não só de distração e diversão, mas de civilidade para os nativos das Américas. Multiplicavam-se, no “Brasil Império”, as performances musicais em sociedades privadas, em

²²¹ *Marcha Imperial* composta por S Mag. De Imp. O Senhor D. Pedro I para quatro mãos e Clarinete, cuja partitura encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal, referenciada no capítulo anterior.

²²² “O imperador tomou suas duas irmãs pela mão, se sentaram ao piano e começaram uma Sonata a seis mãos” (CARDOSO, 2011, p. 345).

casas de pessoas ricas ou na corte, denominadas como *saraus*, *concertos*, *soirées* ou *partidas musicais*.

Figura 4 - Sarau no séc. XIX no Brasil.



Fonte: disponível em: <http://shdestherrense.com/home/partituras-para-saraus/>. Acesso em: 20 mar. 2017

Outra efetiva contribuição para a difusão e ampliação da prática do piano a quatro mãos foi o início do comércio de livreiros no Rio de Janeiro, após a chegada da corte de Dom João VI em 1808, em razão da criação da Imprensa Régia ²²³, pois além do material impresso nas editoras, os comerciantes traziam da Europa livros e partituras, dentre elas repertório para piano a quatro mãos. As oficinas de impressão musical e lojas especializadas surgiram no Rio de Janeiro do início do século XIX. Esse comércio foi responsável por ensinar música, vender partituras importadas da Europa, imprimir partituras de compositores europeus e nacionais, editar, estampar, fazer gravações de chapas numeradas, litografias, oferecer copistas de música, publicar catálogos musicais, métodos de ensino de instrumentos e afinação de piano, além de traduzir dicionários de música para o português, representar pianos ingleses, americanos

²²³ Criada por Decreto em 13 de maio de 1808 - antes dessa data era proibida a instalação de tipografias no Brasil.

e alemães, fabricar pianos no Brasil, afinar, vender e alugar pianos, vender e alugar partituras, editar suplementos literários contando a vida dos compositores e, ainda, promover concertos. (MARCONDES, 1998, p. 370).

De fato, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro encontra-se digitalizado o acervo de partituras representativas da vida musical no Rio de Janeiro entre 1822 e 1870. Localizamos neste, partituras para piano a quatro mãos com obras europeias e algumas pareciam pertencer ao universo feminino, particular das sinhazinhas da época²²⁴. As coleções eram assim denominadas: *As Duas Pianistas*, *O Livro de Ouro das Pianistas*, *Colar de Pérolas*, *Flores do Baile*; *Prazeres do Baile*, *Flores de Salão*, *Ramalhete de Flores*, *As Duas Primas*, dentre outras.

Diante de toda documentação recolhida por esta investigação em acervos particulares e bibliotecas públicas, é visível reconhecer o importante papel das editoras de música no Rio de Janeiro Imperial na divulgação do repertório para o piano a quatro mãos oriundo da Europa. Comprovada a prática do piano a quatro mãos também no Brasil Império, constatamos o gradativo crescimento, a partir do final de 1800 de composições brasileiras para piano a quatro mãos. Dos compositores brasileiros foram localizadas diferentes tipologias no repertório específico para quatro mãos no Brasil Imperial. Encontramos composições originais para piano a quatro mãos, bem como transcrições, reduções e arranjos para esta formação. Foram

²²⁴ “[...] os cotidianos das mulheres diferenciavam-se de acordo com a condição social, econômica e da cor da pele. Para as moças dos grupos sociais privilegiados, o ensino da leitura, escrita e das noções básicas de matemática vinha acompanhado das aulas de piano, francês, aulas que eram ministradas em suas próprias casas ou escolas religiosas. Eram incentivadas para desenvolverem habilidades domésticas que incluía domínio com a agulha, culinária, bordados, rendas, mando das criadas, domínio da casa. Para muitos grupos dessa sociedade do século XIX, as mulheres deveriam ser mais educadas do que instruídas, não havia a necessidade dela obter conhecimentos além daqueles que ajudasse a consolidar a sua moral e os bons princípios, o que contava não eram seus desejos, mas sim sua função social, o pilar de sustentação do lar. Por isso era importante que essas mulheres fossem ensinadas desde pequenas a serem doces, amáveis e submissas aos pais e depois aos maridos” (CUNHA, 2013).

compostos hinos e marchas para piano a quatro mãos por compositores brasileiros tais como: Francisco Manuel da Silva (1795-1865) com um arranjado para piano a quatro e seis mãos do *Hymno nacional brasileiro*; Carlos Gomes com o *Hino triunfal à Camões* (peça que homenageou o grande poeta português) e uma *Marcha nupcial* (obra original para piano a quatro mãos); Leopoldo Miguéz também compôs obras com esta função, como uma marcha também homenageando o poeta português - *Marcha elegíaca à Camões*, outra marcha - obra original para piano a quatro mãos - *Marcha nupcial opus 2* e uma marcha cortejo com redução para dois pianos e oito mãos intitulada *Saldunes* e, ainda, o *Hino a proclamação da República*, com um arranjo para piano a quatro mãos; e, ainda, Francisco Braga, apelidado "Chico dos Hinos"²²⁵, compôs o *Brasil - hino solene* para piano a quatro mãos.

Peças leves, danças ligeiras como polcas, balés, tangos, valsas, minuetos e quadrilhas destinadas principalmente ao entretenimento, compostas e arranjadas no Brasil, localizadas em coleções produzidas pelas editoras brasileiras e internacionais foram compostas neste período. De Henrique Alves Mesquita, obras para 4 mãos tais como *Soirée Brésilienne*, o tango *Ali baba*, *Ballet des Quatre Nations* e, em homenagem ao compositor, a polca *Carlos Gomes*; *Bonheur de Vivre*, do Visconde de Taunay; *Irmã*, polca do compositor Antônio da Silva Callado; *Os Canários*, *Estrela-Vesper*, *A Gruta dos Pássaros*, *Otello 1º Fantasia Brilhante* e *Os Rouxinóis*, estas compostas por Antônio Cardozo de Menezes. E, ainda, *Scena Dramática op. 8* e *Sylvia do* compositor Leopoldo Miguéz; Carlos de Mesquita compôs *Cinq Valses Romantiques pour piano à quatre mains* e o *Minueto de Francisco Braga*.

²²⁵ "Francisco Braga foi chamado 'Chico dos Hinos' porque foi o mais profícuo compositor do gênero no Brasil. Conseguimos coletar mais de 50 Hinos escritos por ele" (CORRÊA, 2005, p. 66).

Das obras brasileiras para piano recolhidas em acervos públicos e particulares, chama atenção a quantidade de arranjos, transcrições e reduções para quatro mãos. Há obras arranjadas, transcritas e reduzidas para quatro mãos produzidas, ora pelos próprios compositores, ora por editores ávidos pelo lucro certo que as obras para piano a quatro mãos rendiam, uma vez que eram destinadas à fruição doméstica, e não aos grandes intérpretes ²²⁶. Por exemplo, o *Hymno nacional brasileiro* (arranjo para piano a quatro mãos do autor Francisco Manuel da Silva); *Protofonia da ópera O Guarani* de Carlos Gomes (arranjo para quatro mãos do editor e compositor Arthur Napoleão); *Sinfonietta en re menor opus 15* de Henrique Oswald (transcrição do próprio autor para piano a quatro mãos); Leopoldo Miguez também realizou transcrições e reduções de suas obras a saber: *Saldunes Marcha Cortejo* (redução para 2 pianos e 8 mãos); *Prélude en sib majeur à l'antique op. 25* (transcrição para piano a quatro mãos), *Terceiro poème symphonique opus 21* (transcrição para piano a quatro mãos), *Hino a Proclamação da República* (arranjo para piano a quatro mãos) e *Sylvia* (obra original para piano com arranjo para piano a quatro mãos). O compositor paulista Alexandre Levy, editor e filho do proprietário da Casa Levy em São Paulo, transitava entre sua cidade natal e o Rio de Janeiro, praticava o piano a quatro mãos com seu irmão Luís Levy, também realizou arranjos de suas obras para piano a quatro mãos – *En mer (poème musical)*, e *Samba suite brésilien IV*. Alberto Nepomuceno (1864-1920) fez a transcrição para piano a quatro mãos da obra original para orquestra *Série brasileira – Alvorada na serra, Intermédio; A sexta na rêde e Batuque*. De Francisco Braga destacamos *Paysage* (transcrição do autor para piano

²²⁶ Essa utilização era comum na Europa do século XIX e no Brasil não foi diferente: "The astonishing growth and development of one piano, four hands, as an independent form of music making, its enormous popularity and consolidation as a social institution by a growing middle class, its flowering and expansion in the nineteenth century, and its current revival all attest to the tremendous appeal of this genre as a vital medium of musical expression." (MCGRAW, 2001, Preface, ix).

a quatro mãos); *Cauchemar* (transcrição para piano a quatro mãos do editor Emile Lambert), *Contratado de diamantes* (redução para piano a quatro mãos), *Minueto* (Transcrição de Júlio Reis para piano a quatro mãos) e *Morceau* (redução para piano a quatro mãos).

As obras brasileiras para piano a quatro mãos não eram apresentadas com frequência em programas de concertos formais. Percebe-se que o material encontrado era muito utilizado como entretenimento, por muitas vezes, de forma amadora. Sampaio defende a importância destes músicos amadores, denominados – “diletantes”²²⁷, lembrando que eles desempenharam papel fundamental para a “sobrevivência e a programação musical na corte” por meio da aquisição de partituras e instrumentos, da presença nas récitas e da exigência que houvesse mais apresentações. Suas opiniões acerca dessas músicas, ainda que fossem equivocadas, e sua observação dos intérpretes, enfim, seu envolvimento na vida musical da cidade foram de grande valia (SAMPAIO, 2012, p. 47).

Apesar de tantos músicos amadores ligados à prática do piano a quatro mãos na Corte, também se encontram, nos acervos consultados, como exceção a essa regra, peças mais elaboradas possíveis de execução em concertos profissionais; como exemplo, a *Sinfonietta en re menor opus 15* de Henrique Oswald; *En mer* e *Samba* de Alexandre Levy; *Série brasileira - Alvorada na serra*; *Intermedio*; *A sexta na rede e Batuque* de Alberto Nepomuceno; *Cinq valse romantiques* de Carlos de Mesquita; *Paysage* e *Morceau* de Francisco Braga. A partir dessas investigações foi elaborada a tabela abaixo, com obras para piano a quatro mãos publicadas²²⁸ por editoras brasileiras:

²²⁷ “O diletante é o homem que mais concorre para a utilidade pública” (ALENCAR *apud* SAMPAIO, 2012, p. 48).

²²⁸ Obras escritas por compositores brasileiros e estrangeiros que viveram no Rio de Janeiro entre os anos de 1808 e 1889.

Tabela 1 - Obras para piano a quatro mão publicadas por editoras brasileiras

Compositores	Título	Editora
Francisco Manuel da Silva	<i>Hymno Nacional Brasileiro (arranjo para piano a quatro mãos)</i>	E. Bevilacqua & Co
Louis Moreau Gottschalk	<i>Ojos Criollos</i> <i>Lajota Aragonesa</i> <i>La Gallina opus 53</i> <i>Reponds moi</i>	Narciso Piano e Música
Henrique Alves de Mesquita	<i>Batuque (arranjo para 4 mãos de Fausto Zosne)</i> <i>Ballet des quatre nations (Coleção As Duas Pianistas)</i> <i>Soirée Brésilienne (Coleção Prazeres do Bahia)</i> <i>Ali baba Tango (arranjo para 4 mãos)</i> <i>Carlos Gomes, Polca (arranjo para 4 mãos Fausto Zosne)</i>	Vieira Machado Casa Napoleão Narcizo & Arthur Napoleão Viúva Canola Arthur Napoleão
Johnn Jesse White	<i>Isabel - valsa para piano a quatro mãos</i>	Narciso & A. Napoleão
Antônio Carlos Gomes	<i>Marcha Nupcial</i> <i>Hino à Triunfal à Camões</i> <i>Il Guarany</i> <i>Protofonia da Ópera</i> <i>O Guarani, arranjo para 4 mãos de A. Napoleão</i>	Buschmann & Guimarães E. Bevilacqua F. Lucca, Milano .A Napoleão
Visconde de Taunay	<i>Bonheur de Vivre</i>	E. Bevilacqua & Co
Arthur Napoleão	<i>Estrella Chilena op. 73</i> <i>Teus Lindos Olhos</i> <i>Première Suite d'Orchestre op. 62</i> <i>Ballade Romantique</i>	A. Napoleão A. Napoleão A. Napoleão A. Napoleão
Joaquim Antônio da Silva Callado	<i>Irmam - Polca para quatro mãos</i>	Viúva Canongia e Cia
Antônio Cardozo de Menezes	<i>Os canários - Polka Característica</i> <i>Estrela-Vesper</i> <i>A Gruta dos Pássaros</i> <i>Otello 1º Fantasia Brillhante</i> <i>Os Rouxinóis</i>	E. Bevilacqua & Co Narciso & A. Napoleão Narciso & A. Napoleão Buschmann & Guimarães Arthur Napoleão & Miguéz
Leopoldo Miguéz	<i>Marcha Elegíaca "À Camões"</i>	Narciso & A. Napoleão

	<i>Scena Dramática op. 8</i> <i>Terceiro Poème Symphonique</i> <i>opus 21 (transcrição do autor</i> <i>para piano a quatro mãos)</i>	Narciso & A. Napoleão Ed. Bevilacqua
Alberto Nepomuceno	<i>Suite Brésilien IV (transcrição do</i> <i>autor para piano a quatro mãos)</i>	Casa Levy
Francisco Braga	<i>Paysage - transcrição para piano</i> <i>a quatro mãos</i>	Buschmann & Guimarães
	<i>Cauchemar - transcrição</i> <i>para piano a quatro mãos de</i> <i>Emile Lambert</i>	Buschmann & Guimarães
	<i>Minueto - 1901 (Transcrição</i> <i>de Júlio Reis)</i>	Ed. Vieira Machado

Fonte: tabela elaborada pela autora

Durante o Segundo Império²²⁹ o piano a quatro mãos inseriu-se no chamado romantismo brasileiro²³⁰, acompanhando a prática musical da elite carioca. Deixando aos poucos os salões dos palácios, a música também foi ao encontro da nova classe social em ascensão, a burguesia, invadindo as salas de concerto, ocupando novos espaços.

O movimento romântico europeu reage naturalmente contra o modelo musical vigente na Europa do século dezoito. Enquanto havia uma grande preocupação pelo equilíbrio entre a estrutura formal e a expressividade, os compositores buscavam maior liberdade da forma e uma expressão contundente das emoções, frequentemente revelando seus sentimentos mais profundos. Todo este movimento do período romântico ocorrido nos primeiros anos do dezenove na Europa ecoou no Brasil em meados do mesmo século, quando emergiu na capital do Império.

Nesse momento, o piano ocupa lugar de destaque; há quantidade considerável de obras para o instrumento

²²⁹ Segundo Mario de Andrade (1980, p. 168), "o Segundo Império foi talvez o período de maior brilho exterior da vida musical brasileira."

²³⁰ "Embora a Semana de Arte Moderna de 1922 represente um divisor de águas entre o Romantismo e o Modernismo, temos que levar em consideração que o romantismo musical brasileiro se estendeu pelo menos por uma década após o advento do modernismo no Brasil" (VOLPE, 2004, p. 3).

e, conseqüentemente, um aumento significativo de composições para piano a quatro mãos desde os primeiros anos do século XIX. Os compositores deixam de ser patrocinados pelas cortes e passam a ser autônomos, obtendo mais liberdade de criação. Há um aumento do consumo de partituras, instrumentos e uma busca por grandes récitas. Neste momento o intérprete assume lugar de destaque, é mais valorizado, passa a ocupar diversos espaços como palácios, salões burgueses, saraus, clubes e sociedades de concertos, teatros e os conservatórios. A música praticada em casa também é muito cultuada e uma família burguesa deveria possuir um piano em sua sala para reuniões sociais, onde a música acontecia junto e com a mesma intensidade das transações econômicas e sociais. Manuel Araújo Porto Alegre ²³¹, no ano de 1856, apelida o Rio de Janeiro de “a cidade dos pianos” ²³².

A prática do piano a quatro mãos também esteve presente no Conservatório Imperial de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, primeira instituição oficial do gênero no Brasil, fundada em 1841 por Francisco Manoel da Silva (1765-1865). Ao abordar a prática do piano a quatro mãos a partir do recorte tem-

²³¹ Manoel de Araújo Porto Alegre (Rio Pardo, Brasil, 1806 – Lisboa, Portugal, 1879) foi uma figura muito importante para as artes no Brasil. Aluno da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) do Rio de Janeiro, foi aluno de Jean-Baptiste Debret, de quem se tornou discípulo. Complementou seus estudos em Paris, foi aluno do pintor romântico Antoine-Jean Gros e do arquiteto François Debret. Publicou, ainda em Paris, no ano de 1836, com Domingos José Gonçalves de Magalhães e Francisco de Sales Torres Homem, *Nitheroy, Revista Brasiliense – Ciências, Letras e Artes*. De volta ao Brasil, fundou vários periódicos, como *Lanterna Mágica* e *Guanabara*. Foi professor de pintura histórica da Aiba. Em 1840 organizou a festa da coroação de d. Pedro II, o que lhe rendeu os títulos de pintor da Imperial Câmara, cavaleiro da Ordem de Cristo e cavaleiro da Rosa. Foi um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Nomeado Diretor da Aiba 1854, criou uma biblioteca, reformulou a pinacoteca da instituição e executou uma reforma dos estatutos da Academia; em seus escritos e desenhos defendeu a aproximação do artista à natureza. Foi Cônsul do Brasil em Berlim e em Dresden. Coordenou as participações brasileiras nas Exposições Universais de Paris (1867) e Viena (1873) (a partir de informações do sítio do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/araujo-porto-alegre>. Acesso em: 15 jan. 2016).

²³² A chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, costuma ser apontada como o marco da chegada do piano a então colônia. No entanto, há registros da existência de cravos e piano-fortes na cidade do Rio de Janeiro desde 1798 (PEREIRA, 2005, p. 77-78).

poral entre os anos de 1808, data marcada pela chegada da corte portuguesa no Rio de Janeiro, até 1889 com a Proclamação da República e o exílio da Família Imperial, foi possível realizar o levantamento de 52 títulos de 18 autores de obras para piano a quatro mãos compostas por autores brasileiros ou estrangeiros que viveram na capital carioca nesse interregno.

Necessário traçar o cenário do Rio de Janeiro Imperial no qual a Europa teve influência decisiva, não só pela vinda da Casa de Bragança, mas também por todas as relações econômicas, políticas sociais e culturais estabelecidas com vários países europeus pelo intercâmbio de profissionais, especialistas, comerciantes, artistas e, mais especificamente, nesse caso, de músicos, compositores e intérpretes.

Após uma imersão em tantas e outras publicações, foi possível avaliar o alcance do esquecimento e do desprezo pelo repertório para piano a quatro mãos no Rio de Janeiro entre os anos de 1808 a 1889. Desde meados do século XIX, a sede pela busca de uma identidade nacional ocasionou um distanciamento forçado das origens europeias e a conseqüente desvalorização das raízes de nossa cultura musical e especialmente a partir da Semana de Arte Moderna (1922), a música com influência europeia e sem traço de nacionalidade brasileira foi renegada e negligenciada. Quando se trata da seara do repertório para piano a quatro mãos a situação se agrava: a prática do piano a quatro mãos no Brasil entre a chegada da corte e a Proclamação da República sofre certo preconceito, ficando ainda mais escondida.

A finalidade deste artigo, ao demonstrar sobejamente a realidade surpreendente de uma riqueza musical quanto à existência de composição e prática do piano a quatro mãos no Brasil de 1808 a 1889, está em estimular estudos e pesquisas sobre este material praticamente escondido e que, certamente, encontra-se entre os ricos legados da música

brasileira. A prática do piano a quatro mãos está inserida no Brasil em momentos diversos, ente os anos de 1808 a 1889, com um olhar de múltipla interatividade e circularidade.

Espera-se que este artigo conduza a novas descobertas, trazendo um olhar mais diligente para o rico repertório do piano a quatro mãos, existente em todos os períodos da história da música do Brasil, o qual não tem sido visitado com a atenção que merece.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marcelo de Paiva; LAGO, Luiz Aranha Correa do. *A economia brasileira no Império (1822-1889)*. Texto para Discussão. Faculdade de Economia da PUC-RJ. Disponível em: <http://www.econ.puc-rio.br/pdf/td584.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2016.

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. *O piano na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865)*, v. I. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865)*, v. II. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.

AUGUSTO, Antônio José. *A questão Cavalier*. Música e sociedade no Império e na República (1846-1914). Rio de Janeiro: Folha Seca, Funarte, 2010.

AVELLA, Anielo Ângelo; BOURBON, Teresa Cristina Maria de. Uma Imperatriz silenciada. In: XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. Anpuh/SP - Unesp-Franca. *Anais...* 06 a 10 de setembro, 2010.

AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editôra, 1956. 423 p.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne. *Radamés Gnattali O eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn. *O pianista brasileiro: do "mito" do virtuose à realidade do intérprete*. 104f. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

BERNARDES, Ricardo (org.). *Música no Brasil*. Obras profanas de José Maurício Nunes Garcia, Sigismund Ritter von Neukomm, Marcos Portugal. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

BISPO, A. A. (ed.). Madagáscar no Rio: o relato de viagem de Ida Pfeiffer (1797 - 1857) elaborado por Oscar Pfeiffer (1888). In: *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 154/12. 2015:02. Disponível em: http://revista.brasil-europa.eu/154/oscar_peiffer.html. Acesso em: 20 dez. 2015.

BISPO, A. A. Da Ópera para o Salão: o repertório doméstico do século XIX. In: *Da Pesquisa - Revista de Investigação em Artes*. Ceart/Udesc, agosto/2007 - julho/2008, v. 3, 2007.

BONKS, Miriam; JUSTUS, Liana. *Henrique de Curitiba*. Catálogo Temático 1950-2001. Curitiba-PR, 2003.

BRAGA, Paulo Drummond. Leopoldina de Habsburgo: Rainha de Portugal. In: *Estudos em homenagem ao professor doutor José Marques*. 01 de janeiro, 2006. p. 233-245. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4918.pdf?>. Acesso em: 04 ago. 2015.

BRITO, Manoel Carlos. *Estudo de História em Portugal*. Lisboa: Editora Estampa, 1989.

BRITO, Manoel Carlos. A música portuguesa no século XVIII. In: COSTA, Jorge Alexandre (coord.). *Olhares Sobre a História da Música em Portugal*. Lisboa: Ed. Verso da História.

CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI: 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARDOSO, André. *A música que D. João VI ouvia*. Palestra realizada no Solar Jambeiro. 2012. Niterói, 07 dez. 2012.

CARDOSO, André; CRANMER, D. *Marcos Portugal: o mito e a realidade*. Palestra. Universidade Federal Fluminense. Niterói: Solar do Jambeiro, 2012.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O Som Social: música, poder e sociedade no Brasil, Rio de Janeiro, século XVII e XIX*. São Paulo: Edição do autor, 2011.

CARNEIRO, Gyovana. *A música para piano a quatro mãos de cinco compositores vivos*. Monografia (Especialização em Música Brasileira). Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás, 2000.

CARNEIRO, Gyovana. *Momentos brasileiros para piano a quatro mãos*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2004.

CARVALHO, Mário Vieira. *Razão e sentimento na comunicação musical – Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*. Lisbon: Relógio d'Água, 1999.

CARVALHO, Mário Vieira. Prefácio. In: MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil Colonial*. Curitiba: Editora Prismas, 2013.

CASTAGNA, Paulo. A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e a Ópera no Brasil do séc. XIX. In: *Apostila do curso História da Música Brasileira*, v. 10. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp. Disponível em: <https://archive.org/stream/ApostilasDo>

CursoDeHistriaDaMsicaBrasileiralaunesp/Hmb-Apostila10_djvu.txt . Acesso em: 09 ago. 2015.

CASTAGNA, Paulo. Primórdios do nacionalismo musical brasileiro. *In: Apostila do curso de História da Música Brasileira*, v. 14. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp.

CASTAGNA, Paulo. *Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira*. Palestra realizada no ciclo "Musicologia e Patrimônio Musical". Salvador: Universidade Federal da Bahia. Não publicada. 2004.

CASTRO, Paulo Ferreira de. Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do século XX. *In: COSTA, Jorge Alexandre (coord.). Olhares Sobre a História da Música em Portugal*. Lisboa: Ed. Verso da História, 2015.

CAVAZOTTI, André; FREIRE, Vanda. *Música e Pesquisa - Novas Abordagens*. Escola de música da UFMG. Belo Horizonte, 2007.

CAZZARRÉ, Marcelo Macedo. *Um virtuose do além-mar em terras de Santa Cruz: a obra pianística de Arthur Napoleão (1843-1925)*. Tese (Doutorado em Música). V. 1 e 2. 443 p. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

CAZZARRÉ, Marcelo; LUCAS, Elizabeth. Práticas pianísticas na carreira artística de Arthur Napoleão. *In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Anpom). Anais [...]*. Brasília, 2006.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *A storia dela musica nel Brasile*. Milano: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926.

CHANTAL, Mauro; DINELLI, Juliano. Os pianistas Judith Ribas e Cardoso de Menezes: Portugal e Brasil a 4 mãos. *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira*, 2015. Disponível em: http://revista.brasil-europa.eu/154/Judith_Ribas_Cardoso_de_Menezes.html. Acesso em: 20 jul. 2015.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim (org.). *Catálogo de Obras*: Francisco Braga. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005a.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Catálogo de Obras*: Leopoldo Miguéz. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005b.

CRANMER, David. A música profana. In: MARQUES, Antônio Jorge. *Marcos Portugal (1762-1830). 250 anos do Nascimento*. Catálogo de Exposição. Biblioteca Nacional de Portugal – Sala de Exposições. De 25 de outubro de 2012 a 31 de janeiro de 2013. Universidade Nova de Lisboa – Cesem. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, p. 39-44, 2012.

CRANMER, David (coord.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/Cesem. Disponível em: <http://www.insight-inteligencia.com.br/60/PDFs/pdf6.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2014.

CUNHA, Karolina Dias. As mulheres brasileiras no século XIX. In: Encontro Nacional do GT Gênero/ANPUH – Encontro Nacional do Grupo de Trabalho Gênero/Anpuh – 19 e 20 de Novembro de 2013 – Universidade Federal do Espírito Santo. *Anais...* Vitória-ES, 2013.

CYMBRON, Luísa. A música em Portugal no século XIX: uma panorâmica. In: COSTA, Jorge Alexandre (coord.). *Olhares Sobre a História da Música em Portugal*. Lisboa: Ed. Verso da História, 2015.

DAUB, Adrian. *Four-handed Monsters – Four-handed Piano Playing and Nineteenth-Century Culture*. New York: Oxford University Press, 2014.

DEBRET, Jean B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 6. ed, t. II, v. III. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Martins/INL, 1975.

DEL PRIORE, Mary. *A Carne e o Sangue – a Imperatriz D. Leopoldina, D. Pedro I e Domitila, a Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 2012.

DELMAS, Ana Carolina Sonia. Luma leve bagagem cultural - Dossiê D. Pedro I. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 7, n. 74, nov. 2011.

DIAS, Alexandre. Sobre a Carta. In: *Ernesto Nazareth 150 anos*. 2012. Disponível em: <http://ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/9>. Acesso em: 05 ago. 2015.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga uma história de vida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1984.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador - uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FAGERLANDE, Marcelo. *Padre José Maurício: o método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

FERNANDES, Denise. *Representações da Semana de Arte Moderna na Imprensa de Porto Alegre (1922 - 1923)*. Monografia do curso de Graduação em História. 51 f. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

FRANCISCHINI, A. *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood* [online]. São Paulo: Editora Unesp; São Paulo: Cultura Acadêmica. 254 p. ISBN 978-85-7983-035-8. Available from SciELO Books, 2009.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *A história da música em questão - uma reflexão metodológica*. Rio de Janeiro. Fundamentos da Educação, 1994.

GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Método de pianoforte - José Maurício Nunes Garcia*. [revisão] Giulio Edoardo Draghi. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

GOMES, Daniela Gonçalves. As ordens terceiras em Minas Gerais: suas interações e solidariedades no período ultramontano (1844-1875). In: *II Encontro Nacional do GT de História das Religiões*

e das Religiosidades. Anpuh. *Anais...* Maringá (PR) v. 1, n. 3, 2009. ISSN 1983-2859. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html> Acesso em: 20 fev. 2016.

GONÇALVES, Gilmar Moreira. Uma dama nos trópicos. In: *Klepsidra* - Revista Virtual de História, n. 14 (2002-2003). 2002. Disponível em: <http://www.klepsidra.net/klepsidra14/leopoldina.html>. Acesso em: 05 jun. 2015.

GONÇALVES, César Vila Franca. *Obras para a Infância* - De Eurico Thomas de Lima: Os Duetos para Piano. 2005. 162f. Tese (Mestrado em Estudos da Criança). Minho: Universidade do Minho - Instituto de Estudos da Criança.

HOLLER, Marcos Tadeu. *O Órgão no Colégio dos Jesuítas em São Paulo no Século XVIII: A pesquisa histórico-musicológica em documentos do Arquivo Nacional*. 2012. Disponível em: <http://Revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/353>. Acesso em: 20 fev. 2016.

JACKSON, Mauro. *História do Piano no Brasil*. Disponível em: http://inforum.insite.com.br/arquivos/477/Historia_do_piano_no_Brasil.doc.gz. Acesso em: 20 fev. 2016.

JUSTI, Lilia do Amaral Manfrinato. *A prática de música de câmara no Rio de Janeiro (1850-1925)*. 1996. 240f. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

KANN, Betina et al. (org.). *D. Leopoldina - Cartas de uma Imperatriz*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2006.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KRIEGER, Edino, 2000. Reflexões à Margem dos 500 anos: A Identidade Sonora do Brasil. In: *Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, n. 4, Rio de Janeiro.

LANZELOTTE, Rosana. *Sgismund Neukomm: Música Secreta - Minha Viagem ao Brasil 1816 -1821*. Editora Arte e ensaio, Rio de Janeiro, 2009.

LUBIN, Ernest. *The piano duet*. New York: Da Capo Press, 1976.

MACHADO NETO, Diósnio. 2013. *Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil Colonial*. Curitiba: Editora Prismas.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro - European Culture in a Tropical Milieu*. Toronto: Scarecrow Press, Inc., 2004.

MAHLE, Ernst. *Catálogo de Obras*. Piracicaba. 1991. Ainda não Publicada.

MARCONDES, Marcos Antônio (ed.). *Enciclopédia da música Brasileira - erudita, folclórica e popular*. 3. ed. São Paulo: Arte Editora/Itaú Cultural/Publifolha, 1998.

MARIZ, Vasco. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARIZ, Vasco. *Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MARQUES, Antônio Jorge. *Marcos Portugal (1762-1830). 250 anos do Nascimento*. Catálogo de Exposição. Biblioteca Nacional de Portugal - Sala de Exposições. De 25 de outubro de 2012 a 31 de janeiro de 2013. Universidade Nova de Lisboa - Cesem. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, 2012.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: personagem de uma saga romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro. Conselho Federal de Cultura - MEC, 1970.

MCGRAW, Cameron. *Piano Duet Repertoire*. Indiana University Press, 2001.

MEIRA, Fabio Bittencourt. Castoriadis (o instituinte) e a instituição. *Anais [...]*. XXXIV ENCONTRO DO ANPAD. Rio de Janeiro, 2010.

MEYER, Adriano. O catálogo temático de Neukomm e as obras compostas no Brasil. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 5, n. 1, jun. 2000. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV5.1/vol5-1/neukomm.htm. Acesso em: 20 jul. 2015.

MONTEIRO, Célio. *Carta de Célio Monteiro para Aloysio Alencar Pinto*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1976.

MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. Ateliê Editorial, São Paulo, 2008.

MONTEIRO, Maurício. Aspectos da música do Brasil na primeira metade do século XIX. In: MORAIS, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé (org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

MORAIS, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé (org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

MOREL, Marcos. *O período das regências (1831-1840)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música - história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEEDELL, Jeffrey. *Da Belle Époque Tropical - Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. Companhia das Letras. São Paulo, 1993.

NERY, Rui Vieira, A música portuguesa na era da contrarreforma: o longo século XVII. In: COSTA, Jorge Alexandre (coord.). *Olhares Sobre a História da Música em Portugal*. Lisboa: Ed. Verso da História.

NEVES, José Maria. Alguns problemas da Musicologia na América Latina. In: Simpósio de Musicologia, III, *Anais [...]*. 1999. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000.

NEVES, José Maria. 1998. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana. In: *Anais do Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, I, 1997. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.

NEVES, Lúcia Maria Pereira Bastos das. A missão artística francesa. In: *Rede da Memória Virtual Brasileira*. 10 de janeiro. 2012. Disponível em: <http://redememoria.bn.br/2012/01/a-missao-artistica-francesa/>. Acesso em: 04 ago. 2015.

PACHECO, Alberto José Vieira, 2012. D. Pedro I do Brasil, VI de Portugal (Queluz, 12/10/1798 - 24/09/1834). In: *Dicionário Biográfico Carvelas*. Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Disponível em: <http://www.caravelas.com.pt>. Acesso em: 03 nov. 2014.

PENALVA, José. A. *Carlos Gomes O Compositor*. Campinas: Papyrus Livraria Editora, 1986.

PEREIRA, Mayra. *Do Cravo ao Piano-Forte no Rio de Janeiro: um estudo documental e organológico*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro-RJ: UFRJ, 2005.

PERSONE, Pedro. O fortepiano na Coleção Theresa Christina Maria: propostas para uma performance historicamente informada. In: *Revista Claves*. João Pessoa-PB, n. 6, 2008.

PERSONE, Pedro. *O Piano era, então, ainda uma novidade: A Coleção Thereza Christina Maria e sua performance*. Curitiba: Editora Prismas, 2014.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1959.

PROSSER, Elizabeth Seraphim. *Um olhar sobre a música de José Penalva Catálogo Comentado*. Curitiba: Champagnart, 2000.

RENAUT, Delso. *O Rio antigo nos anúncios de jornais: 1808 - 1850*. 3. ed. Cbba/Propeg. Rio de Janeiro, 1985.

REZENDE, Carlos Penteado de. Notas para uma história do piano no Brasil (séc. XIX). In: *Revista Brasileira de Cultura*. Ministério da Educação e Cultura. Conselho Federal de Cultura. Rio de Janeiro, ano 2, n. 6, out./dez. 1970.

RIBEIRO, Arilda Inês Miranda. A contribuição da Imperatriz Leopoldina à formação cultural brasileira (1817-1826). *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História*, 2005. Londrina-PR. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0144.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2015.

RIBEIRO, Monike Garcia. A missão austríaca no Brasil e as aquarelas do pintor Thomas Ender no século XIX. In: *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abril 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>. Acesso em: 02 maio 2015.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cânone Editorial, 2014.

RUSSO, I. C. P. *Acústica e psicoacústica aplicadas à fonoaudiologia*. 2. ed. São Paulo: Lovise, 1999.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Editora Zahar, Rio de Janeiro, 1994.

SALLES, Vicente. Carlos Gomes compôs marcha nupcial para jovem paraense. In: *A Província do Pará*. Belém. Biblioteca Centro de Memória da Unicamp. CMUHE 002159. 1996.

SAMPAIO, Sérgio Bittencourt. *Música. Velhos Temas, Novas Leituras*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda., 2012.

SANT'ANNA, Sonia. Formação de uma Imperatriz. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 9, n. 107, p. 21, agosto 2014a.

SANT'ANNA, Sonia. Vida de Infanta. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, ano 9, n. 107, p. 20-24, 2014b.

SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio. *Origem e Evolução da Música em Portugal e Sua Influência no Brasil*. Rio de Janeiro. Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1943.

SCHUELER, Alessandra F. M. Crianças e Escolas na passagem do Império para a República. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 19, n. 37, p. 59-84, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 11 fev. 2016.

SCHWARCZ, Lilia. Missão? Que Missão? In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. 07 jan. 2008. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br>. Acesso em: 03 ago. 2015.

SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do Imperador*. Dom Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Luiz Alves. *Heinrich e Cécile Däniker-Haller - A Música na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e o Rio de Janeiro Imperial (1811-1863)*. Relatório de Tese em andamento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2010.

SILVA, Vanda de Sá Martins da. *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. Dissertação (Doutoramento em Musicologia). Universidade de Évora, 2008.

SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo. *Dimensões da vida Musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ, 2003.

TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. Edição preparada por Sérgio Medeiros. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

TOFFANO, Maria Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

TRILHA, Mário. Os solfejos para uso de Suas Altezas. In: CRANMER, David (coord.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/ CESEM. 2013. Disponível em: <http://www.insightinteligencia.com.br/60/PDFs/pdf6.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2014.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da Música Popular Brasileira: (1500 - 1889)*. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1977.

VERZONI, Marcelo. Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 24 n. 1, p. 155-169, jan./jun., 2011.

VOLPE, Maria Alice. Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural. In: *Debates*. Cadernos do Programa de Pós Graduação em Música. Rio de Janeiro: UNIRIO. Centro de Letras e Artes, 2004.

ZERBINI, Eugênia. A Imperatriz invisível. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional on line*. 12 de setembro. 2007. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/a-imperatriz-invisivel>. Acesso em: 08 ago. 2015.

5

MUSICOLOGIA E CENA

5.1 A TRILHA SONORA DA NOSSA VIDA: ALGUNS PRINCÍPIOS SOBRE MÚSICA, MEMÓRIA, E MOVIMENTO CÊNICO

Eduardo Lopes ²³³

No seu livro *best-seller A Man in Full*, o grande escritor contemporâneo norte-americano Tom Wolfe descreve, no capítulo XXVI, através dos olhos da personagem Martha Croker a percepção de um específico momento de performance musical num concerto da Atlanta Symphony Orchestra.

Martha's mind wandered onto the stage. Who on earth were these people up there, playing their instruments with such dedication? That one, the third violinist from the end, must be very close to her own age, a little bit heavy, pleasant-looking, didn't know what to do with her hair ... What was her story? A sad story, she decided. Had seemed like such a virtuoso when she was a girl, a slender, confident, vivacious girl who seemed to have all the talent in the world, the sort of free spirit who has an unerring instinct for falling for the wrong man ... and now she's in her fifties and one of a row of men and women playing the violin in Atlanta, Georgia. But at least she has her talent! She can fill up even the loneliest house with music! ... Or maybe she, Martha, had it all wrong. She'd love for them to put the music on hold, just a low, slightly melancholy symphonic background, and have the musicians rise up, one by one, and tell their stories the dazzling promise of youth, the sag of middle age, and at the end of the row of violinists was a crumpled old man with wisps of hair and gray flesh that seemed to have melted over the end of the violin where he had tucked it under his chin. He lived alone, she decided. He

²³³ Universidade de Évora (UE) / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – Polo Évora (CESEM/UE).

and his wife had lived solely for one another, but she had died. Every stroke of the bow became a cry of sorrow. He eked out a living giving violin lessons, but to that end was all this would-be music? Meanwhile, his bow sobbed and sobbed. The thought brought a mist to Martha's eyes. Two or three thousand people in this one hall ... and so much loneliness ... and who besides herself paused long enough to pity the lonely? No one that she knew of. (WOLFE, 1998, p.?)²³⁴

Esta descrição hipotética de um conjunto de percepções da personagem durante uma fictícia interpretação da Sexta Sinfonia de Beethoven, deixa claro que a música e a performance musical são para o ser humano muito mais que construções sonoras e suas descrições teóricas por especialistas. Na realidade, pois se assim não fosse (i.e., o princípio das qualidades da música para além do âmbito dos especialistas), esta não teria o constante poder e a acção que tem em todas as culturas através dos tempos. A música pode assim ser considerada uma expressão e realização das mais básicas e específicas características do

²³⁴ Tradução do autor: A mente de Martha vagueou pelo palco. Quem seriam essas pessoas lá em cima, tocando seus instrumentos com tanta dedicação? Aquela, a terceira violinista lá atrás, deverá ser da sua idade, um pouco pesada, de aparência agradável, não sabia o que fazer com os seus cabelos ... Qual era a história dela? Uma história triste, ela decidiu. Deveria ter sido uma virtuosa quando era uma garota, esbelta, confiante e vivaz que parecia ter todo o talento do mundo, o tipo de espírito livre que tem um instinto infalível de se apaixonar pelo homem errado ... e agora ela está na casa dos cinquenta e uma de uma fileira de homens e mulheres tocando violino em Atlanta, Georgia. Mas pelo menos ela tem seu talento! Ela pode encher até a casa mais solitária com música! ... Ou talvez ela, Martha, entendeu tudo errado. Ela adoraria que eles parassem de tocar, deixando apenas um fundo musical baixo e levemente melancólico, e que os músicos se levantassem um a um e contassem suas histórias a promessa deslumbrante da juventude, a queda da meia-idade e no final da fila de violinistas, havia um velho amassado, com mechas de cabelos e carne cinzenta que pareciam ter derretido no final do violino, onde ele o colocava sob o queixo. Ele morava sozinho, ela decidiu. Ele e a esposa viveram unicamente um para o outro, mas ela morreu. Cada golpe do arco se tornou um grito de tristeza. Ele aumentava o seu vencimento dando aulas de violino, mas para que fim era toda essa música em potencial? Enquanto isso, seu arco soluçava e soluçava. O pensamento trouxe uma névoa aos olhos de Martha. Duas ou três mil pessoas neste salão ... e tanta solidão ... e quem além de si fez uma pausa longa o suficiente para sentir pena dos solitários? Ninguém que ela conhecia. (WOLFE, 1998, p. 611).

Ser Humano. Desse modo e considerando o exemplo acima descrito, torna-se bastante plausível para todos a situação em que através de um momento de performance musical, sons e imagens daí decorrentes estimulam o sistema cognitivo de Martha que, não sendo uma especialista em música especialmente sensível a questões de orquestração, melodia, harmonia, ritmo, percepção e contextualiza o que sonoramente se lhe apresenta, sugerindo-lhe conexões com as suas próprias vivências e preocupações. Assim sendo, a música realiza também para Martha uma das suas básicas funções – uma interface ou subjectiva expressão de realidades e vivências humanas.

Todo o processo realizado por Martha é fruto do nosso sistema cognitivo: um sistema mental que nos posiciona no meio ambiente e inter-relaciona onde nos inserimos, processando e estruturando a informação do exterior que chega até nós.

De uma forma genérica podemos assim apontar as seguintes funções e capacidades cognitivas básicas:

- **Percepção:** capacidade de interpretação de estímulos sensoriais por meio da visão, audição, olfacto, tacto, paladar.
- **Linguagem:** capacidade de desenvolver uma forma língua – sua semântica e sintaxe.
- **Memória:** capacidade de armazenar informação.
- **Atenção:** capacidade de enfoque e concentração num determinado objecto ou acção.
- **Aptidão Visual e Espacial:** capacidade de interpretação de estímulos visuais e seu relacionamento com o mundo que nos rodeia.
- **Habilidade Motora:** capacidade de controlar músculos para realizar acções.

- **Funções Executivas:** capacidade de planejamento para a execução de tarefas no meio-ambiente, incluindo ações como: “antecipação”, “decisão”, “sequenciação”, “resolução de problemas” etc.

Zbikowsky (2002), em *Conceptualizing Music*, reflecte como a cognição²³⁵ pode também servir para dar significado a estruturas e momentos musicais. Fazendo-se também valer de um texto de ficção literária, neste caso o romance seminal em sete volumes de Marcel Proust *À la reserche du temps perdu*²³⁶, Zbikowsky refere o seguinte:

[...] the process of musical understanding – that is, the process through which those liquid impressions spoken of by Proust are transformed into structures that make it possible to grasp music. In what follows, I argue that Swann’s – or anyone’s – understanding of music draws on the same cognitive processes that humans use to organize their understanding of the world as a whole. Confronted with musical sound, these processes create musical concepts, the things that enabled Swann [personagem do livro] to gain a grasp of the music. The act of conceptualizing music is the beginning of a whole chain of cognitive events that allow us to theorize about music and to analyze the things that populate our aural past, present, and future. (ZBIKOWSKY, 2002, p. 3-4)²³⁷

²³⁵ Num âmbito mais alargado, considerando também a Teoria e a Análise Musical.

²³⁶ Edição em Inglês: *Swann’s Way* (v. 1 of *Remembrance of Things Past*), trans. C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, New York: Vintage Books, 1981.

²³⁷ Tradução do autor: [...] o processo de compreensão musical - ou seja, o processo pelo qual essas impressões líquidas mencionadas por Proust são transformadas em estruturas que possibilitam a apreensão da música. A seguir, argumento que a compreensão da música de Swann - ou de qualquer pessoa - se baseia nos mesmos processos cognitivos que os humanos usam para organizar sua compreensão do mundo como um todo. Confrontados com o som musical, esses processos criam conceitos musicais, coisas que permitiram a Swann [personagem do livro] entender a música. O ato de conceptualizar a música é o começo de toda uma cadeia de eventos cognitivos que nos permitem teorizar sobre a música e analisar as coisas que povoam nosso passado, presente e futuro auditivos.

De certa forma Zbikowsky está a apontar processos de utilização de metáforas, processo este muito utilizado para fazer sentido de algo desconhecido ou de difícil descrição num determinado momento, como por exemplo: 'a cor desta pedra é azul "gélido"; ou de objectos virtuais como a música e outras artes, como por exemplo a seguinte descrição: "A acalmia da parte II (da composição) corresponde a uma secção onde domina a ideia de *repouso* e de um *tempo suspenso*, sem *pulsação*" (BERNARDO; LOPES, 2017, p. 14).

A construção cognitiva de metáforas para a descrição de estruturas musicais parece também estar relacionada a mapeamentos cerebrais cruzados, em que a música se apresenta associada a outras realidades de momento. Em Proust, o Andante da Sonata para Violino e Piano de Vinteuil²³⁸, provoca no personagem Swann imagens e sensações de memória associadas à sua amada Odette. Segundo Zbikowsky,

[...] Swann has become obsessed both with the Andante—especially as represented through the fragment he calls "the little phrase" – and with Odette, the courtesan whom he had also first come to know at the Verduins. At the moment we find him, Odette has left him, and he finds himself surrounded by people who, if they knew of his love for her, would only trivialize it. Then, unexpectedly, the musicians commence the sonata, and Swann finds himself enraptured once more. Where in his first encounter the sonata had amounted to not much more than pleasant sensations, it is now a full-fledged discourse, speaking in a beautiful and paradoxical language: "Ever since, more than a year before . . . the love of music had, for a time at least, been born in him, Swann had regarded musical motifs as actual ideas, of another world, of another order, ideas veiled in shadow, unknown, impenetrable to the human mind,

²³⁸ Peça e compositor ficcionais.

but none the less perfectly distinct from one another, unequal among themselves in value and significance (2002, p. 325).²³⁹

É então claro que a música (com ou sem associações multissensoriais e mapeamentos cerebrais cruzados) tem grande efeito e relação com a memória - como já vimos acima uma das funções cognitivas básicas. A música pode assim ser também realizada por meio da memória onde as suas estruturas podem ganhar significados diversos. Resumidamente, a estrutura do processo de memória poderá ser explanada de acordo com os seguintes princípios:

- **Codificação (criação de uma memória):** Elaboração (específica a uma determinada ocorrência) e; Organização (interdependência por associação de eventos)
- **Armazenamento:** Temporalmente Relativo (curto prazo; longo prazo)
- **Recuperação (o recordar):** Por meio de Sugestões (algo não relacionado sugere o recordar); Especificidades de Recuperação (como por exemplo, o oposto lembra o seu par); Processos Esquemáticos (conjunto de ocorrências que levam a um recordar de algo); Reconstrução (vivência de sequência de eventos até ao recordar de algo)

²³⁹ [...] Swann tornou-se obcecado tanto pelo Andante - especialmente como representado através do fragmento que ele chama de "a pequena frase" - quanto por Odette, a cortesã que ele também conhecera nos Verduins. No momento em que o encontramos, Odette tinha deixado-o, e ele se vê cercado por pessoas que, se soubessem do seu amor por ela, apenas o banalizariam. Então, inesperadamente, os músicos iniciam a sonata, e Swann se vê arrebatado mais uma vez. Onde, em seu primeiro encontro, a sonata não passava de sensações agradáveis, agora é um discurso completo, falando em uma linguagem bonita e paradoxal: "Desde então, mais de um ano antes. . . o amor pela música havia, pelo menos por um tempo, nascido nele, Swann considerava os motivos musicais como ideias reais, de outro mundo, de outra ordem, ideias veladas na sombra, desconhecidas, impenetráveis para a mente humana, mas nenhuma menos perfeitamente distintas uma da outra, desiguais entre si em valor e importância. (2002, p. 325). Tradução do autor.

Como podemos ver acima a música pode ser codificada na memória por meio de “elaboração”, individualmente por meio das suas próprias estruturas, ou por meio de “organização”, relacionando-se a eventos externos. Podendo ser armazenada a “curto” ou “longo prazo”, a sua recuperação é feita essencialmente por meio de “sugestões” e “processos esquemáticos”. É então as “sugestões” e ‘processos esquemáticos’ com associações de contextos, eventos, ou ocorrências da vida, que a música ganha e contribui para grande geração de afeto para quem a experiencia.

O afeto por vezes criado pela relação de entre a música e a memória é bem patente no conceito de “a trilha sonora da nossa vida” – aquelas peças musicais que por um motivo ou outro, parecem descrever ou acompanhar alguns momentos importantes da nossa vida. Entre 2003 e 2015 conceituado jornal Britânico *The Guardian* promoveu uma série de pequenos apontamentos jornalísticos em que figuras reconhecidas de várias áreas seleccionaram temas musicais que de alguma forma lhes são estimados, intitulado esta série de *Soundtrack of My Life*²⁴⁰. A título de exemplo, no segmento de 31 de maio de 2015²⁴¹ o músico Inglês Danny Goffey seleccionou para a “trilha sonora da sua vida” um conjunto de temas de acordo com os seguintes tópicos: “a música com que eu levava todo o mundo à loucura”; “a música que me fez querer ser uma estrela rock”; “a música que lançou a minha carreira”; “a música que mudou a minha vida”; “a música que me recorda a minha filha”; “a primeira música do meu casamento”; “a música para todas as ocasiões”; “a música que ouço quando viajo”.

Para o presente artigo, vou apenas descrever o que Goffey referiu em relação a dois dos tópicos acima referi-

²⁴⁰ Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/series/soundtrackofmylife>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2018.

²⁴¹ Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2015/may/31/soundtrack-of-my-life-danny-goffey-supergrass-vangoffey>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2018.

dos. Para a música que o fez querer ser uma estrela rock, Goffey apontou o tema composto em 1969 "I Wanna Be Your Dog" da banda rock Norte-Americana The Stooges liderada por Iggy Pop. Para Goffey, esta música foi a que o fez "crescer" no início da sua adolescência. Todo o contínuo na distorção dos sons, a voz de Iggy, e a bateria bem forte, foram avassaladores para Goffey. Ele imaginava o vocalista como se fosse um cachorro de uma mulher bonita entrelaçado nos seus tornozelos. Goffey pensava nesta imagem e achava engraçado Iggy querer ser um cachorro. Ele recorda-se de ter catorze anos e fazer de conta ser Iggy, dançando sem camisa com o cabelo molhado em frente a um espelho, com uma banana a fazer de microfone. Uma certa vez olhou pela janela e viu o seu pai a rir-se ao vê-lo assim. Goffey recorda com carinho a vergonha que sentiu nesse momento.

Para a música que o recorda da sua filha, Goffey refere o tema "The Gnome" composto em 1967 pelos famosíssimos Britânicos Pink Floyd - um tema que ele tocava na infância da sua filha. Este tema é uma música infantil, e segundo Goffey a sua filha aprendeu bem depressa a letra. Goffey lembra a satisfação de estar no supermercado com ela e ouvi-la a cantar esta música bem alto. Ele gostava especialmente que a sua filha, de dois anos apenas, soubesse toda a letra de uma música bem psicodélica dos anos sessenta. Por isto ele acreditava que a sua filha era super inteligente e com excelente gosto musical. Goffey tem até uma gravação vídeo em que ela, fingindo ter um microfone, cantava a música de uma forma muito suave para a câmara. Para ele, esta é mesmo uma música carregada de muitos sentimentos especiais.

Figura 1 - Imagem do vídeo clip do tema "Save a Prayer" da banda Duran Duran



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Uxc9eFcZyM>. Acesso em: 25 jun. 2020

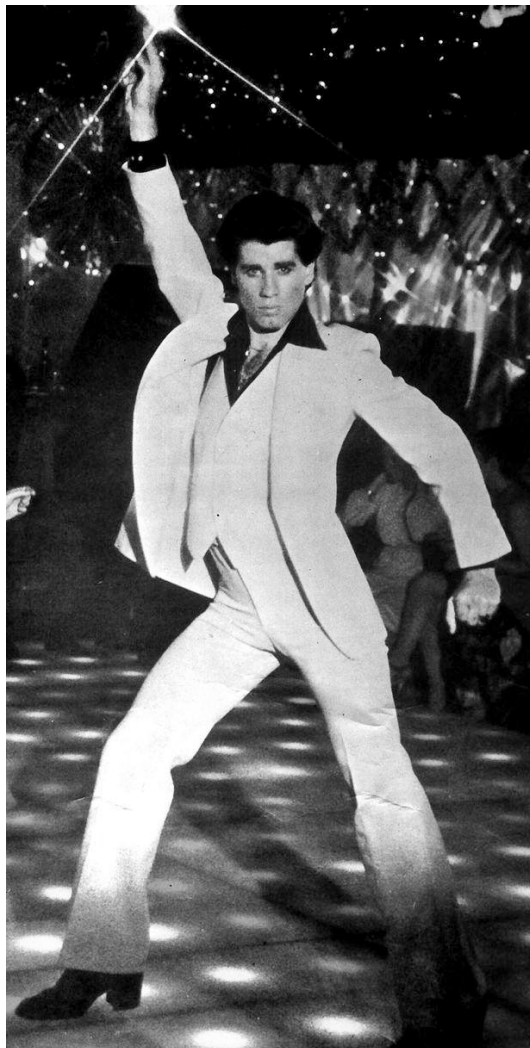
Eu próprio quando (já raramente) sou confrontado com a música "Save a Prayer" (1982) composta pelo grupo Pop-Rock Britânico Duran Duran não deixo de ser transportado para umas férias de verão junto à praia que passei com a minha mãe no já longínquo ano de 1982. Este tema faz parte do álbum *Rio* que foi o segundo álbum do grupo e que efectivamente os catapultou para a fama mundial, sendo considerados à altura pelos media como os novos Beatles. O videoclipe de "Save a Prayer" foi também fundamental para a recepção da música a nível mundial. Contribuindo também para a popularidade do há altura recém criado canal televisivo de música MTV (agosto de 1981), toda a sonoridade *New Age* e Neo-Romântica da banda ficaram perfeitamente captadas no som e imagem do vídeo clip de "Save a Prayer". Com uma letra poética e até com traços épicos e materiais musicais pausados e repetitivos, e com

passagens em modos harmônicos menor e maior, "Save a Prayer" ressoa perfeitamente nas imagens do vídeo que retrata o grande sentido Neo-Romântico de moda e estética da banda, num contexto de praia tropical longínqua e lugares paradisíacos.

Para um jovem bem no início da sua adolescência, num Portugal anterior à integração na Comunidade Europeia sem ainda fácil acesso a bens e comodidades globais e grandes viagens ao exterior, a associação de umas pequenas férias perto de casa junto ao mar, com o imaginário romântico e paradisíaco apresentado por meio da música "Save a Prayer", foi de fácil realização, estendendo a percepção do bom real a um imaginário excelente. Assim, ainda hoje quando ouço "Save a Prayer" recordo-me com muita satisfação daquelas boas férias que tive no verão de 1982, e que provavelmente se tornaram ainda mais especiais através de todo o imaginário da associação àquela música e vídeo clip dos Duran Duran.

Parece também claro para mim, que apesar de menos discutido cientificamente e até menos divulgado como no caso da música, o movimento cênico tem também relação com a cognição e memória humana, possuindo assim capacidades de criar afetos e sensações de experiência. Para melhor ilustrar este assunto, neste artigo vou centrar-me na expressão de movimento cênico que está relacionada com os movimentos coreográficos em certas danças. Não parece muito difícil de observar como ao longo dos tempos novas danças (e seus movimentos coreográficos) vão também acompanhando mudanças de época, sociedade e cultura, ficando assim associadas na memória à época ou momento em que as experienciamos, podendo então reflectir estados de espírito, sensações e afetos de contexto.

Figura 2 - Dança Disco

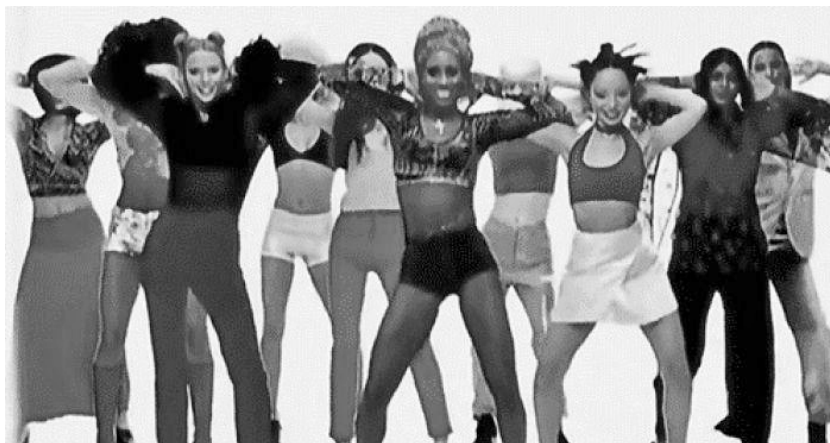


Fonte: (<https://www.eonline.com/photos/5253/john-travolta-s--best-roles>)

Desse modo, quando alguém se movimenta da forma como John Travolta na Fig.2, dificilmente deixamos de ser transportados para a década de setenta e todo a explosão de espaços de discotecas (discos), e todo o modo de vida, gostos e diversão dessa época.

Vejam agora alguns exemplos de como o movimento coreográfico é também capaz de, por meio da memória e associação cognitiva, estimular o imaginário de cada um, e ele próprio ser, de uma forma similar à música, realizador independente de afetos.

Figura 3 - Imagem de parte da coreografia original da "Macarena" e sua interpretação por pessoas anônimas na rua



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=anzzNp8HIVQ>. Acesso em: 2019

Um desses exemplos é a coreografia e movimentos associados à música “Macarena” do duo espanhol Los del Rio. Primeiramente editada como parte do álbum *A Mi Me Gusta* em 1993, “Macarena” tornou-se um sucesso mundial em 1995 aquando do seu lançamento em disco *single* e consequente videoclipe. Com uma sonoridade de dança *Latin-Pop*, a simples coreografia apresentada no vídeo clip e que acompanha a música, rapidamente se tornou a imagem de marca da “Macarena”, sendo reconhecida um pouco por todo o mundo e geradora de uma (eventual) incontrolável vontade de a interpretar. Sem grande especulação, pode-se afirmar que os gestos e movimentos da coreografia da “Macarena” tornaram-se foco de atenção para além da música, e independentemente capazes de criar imagéticas de memória, potenciando a geração de afetos.

Figura 4 - Imagem de parte da coreografia original de “Asereje” e sua interpretação por um grupo pessoas





Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V0PisGe66mY>. Acesso em: 25 jun. 2020

Um outro exemplo de movimentos coreográficos que extrapolaram o contexto musical onde estavam primeiramente inseridos, são aqueles da “dança” associada ao também grande êxito mundial “Asereje” editado em 2002 pelo trio feminino *Las Ketchup*. Num género musical *Pop* com influência e ressonâncias de *Flamenco*, a coreografia de “Asereje” imediatamente ganhou uma identidade própria, sendo até aos dias de hoje catalisadora de momentos em que dezenas de pessoas se juntam para interpretar os seus movimentos em manifestações populares conhecidas como *flashmobs*.

Figura 5 - Imagem de parte da coreografia original de "Gangnam Style" e sua interpretação por uma flashmob



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0>. Acesso em: 25 jun. 2020.

O terceiro e último exemplo escolhido é o mega sucesso mundial "Gangnam Style" lançado em 2012 pelo artista Pop Sul-Coreano PSY. Num estilo musical de *Tech-no-Dance*, "Gangnam Style" tornou-se rapidamente viral, tendo na altura chegado a ser o vídeo clip mais visto da

plataforma Youtube, somando até aos dias de hoje mais de três mil milhões de visualizações. A original coreografia que acompanha a música não só se tornou imediatamente fruto de grande interesse por multidões e imitada em todo o globo, como também acabou por ser imagem de marca do próprio músico, que em quase todas as suas aparições em público lhe pedem que interprete os movimentos coreográficos - em certa medida até sobrepondo-se ao interesse no próprio tema musical.

Podemos então concluir que, apesar de menos estudado e cientificamente disseminado do que em relação aos afetos musicais, o movimento cênico tem também possibilidade de ser implementado na memória, possuindo assim capacidade de ser associado a contextos extra artísticos e de circunstância. Desta forma, e como na música, determinadas estruturas de movimentos e gestos podem lembrar-nos ocasiões e afetos passados, transportando-nos para um passado vivido aquando da sua percepção ou experiência, sendo assim uma óptima ferramenta cognitiva para geração de afetos artísticos bem como da esfera pessoal de cada um de nós.

REFERÊNCIAS

BERNARDO, Ana; LOPES, Eduardo. A Metáfora para a Interpretação Musical: o estudo de caso "Um Sino Contra o Tempo". *European Review of Artistic Studies*, v. 8, n. 1, p. 1-23, 2017.

ZBIKOWSKI, Lawrence. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

5.2 PARLAMI D'AMORE MARIÙ.... APONTAMENTOS SOBRE A SIGNIFICAÇÃO MUSICAL NA TRILHA AUDIOVISUAL

Heloísa de A. Duarte Valente ²⁴²

... O sole mio!

*Che bella cosa na jurnata 'e sole,
N'aria serena doppo na tempesta!
Pe' ll'aria fresca pare gia' na festa...
Che bella cosa na jurnata 'e sole.
Ma n'atu sole
Cchiu' bello, oi ne'.
'O sole mio
Sta 'nfronte a te!²⁴³*

O ideário da Itália acolhedora e alegre, do Mediterrâneo ensolarado, cálido e sensual é uma constante que se propaga mundialmente há séculos e fascina o imaginário do cidadão comum, especialmente aquele que habita os lugares sombrios e frios. Na literatura, especialmente, abundam os relatos de viajantes, carregados de pormenores curiosíssimos, tal como os do poeta J. W. von Goethe, realizados entre 1786-1788.

Dentre os destinos turísticos e culturais da Itália, Nápoles consta entre os principais. A cidade tem atrativos de toda a espécie: da Antiguidade ao mundo contemporâneo, figura sempre entre as referências primeiras no que diz respeito à culinária e, sobretudo, ao modo de vida local. *Spaccanapoli*, museu ao ar livre, pleno de edifícios de arquitetura civil e religiosa de valor histórico e paisagístico;

²⁴² Universidade Paulista (UNIP).

²⁴³ *O sole mio!* Poesia de Giovanni Capurro, Música de Edoardo di Capua. Disponível em: <http://ocantinhodalinguaportuguesa.blogspot.com.br/2014/01/o-sole-mio.html>. Acesso em: 10 dez. 2018.

a zona barulhenta e inquieta dos *Quartieri Spagnoli*, com suas vielas, varais de roupa; um passeio em *Lungomare*, passando pelo medieval *Castel dell'Ovo*. Uma esticada até o hotel Vesúvio, habitado por notáveis e onde morreu o grande Caruso... Nápoles é também o ponto de acesso para as ruínas de Pompeia e para as ilhas da Costa Amalfitana.

A terceira cidade da Itália, Tirreno, na região da Campânia, é banhada pelo mar; faz parte do *Mezzogiorno*, denominação dada ao antigo Reino de Nápoles e, em termos administrativos, aplica-se a todas as regiões mais ao sul da Itália – Abruzzi, Molise, Campania, Puglia, Basilicata, Calábria Sicília e Sardenha. Da Antiguidade aos dias atuais, o sul da Itália será sempre celebrado pela arte: dos tesouros e palácios encomendados pelos governantes que se sucederam no tempo, à vida simples das pessoas de poucos recursos financeiros ou mesmo vivendo à beira da miséria... E essas regiões nas quais habitam pessoas de baixa renda tornam-se locais de entretenimento popular, a despeito da “má fama”, devida à “má índole” dos seus habitantes: tornam-se locais pitorescos.

Apropriado pelo turismo de massa, com suas devidas estilizações e estereótipos, o sul da Itália se colocará à venda, na forma de artefatos materiais, para ser levado pelo visitante: artesanato, antiguidades, artigos em couro, além de um *souvenir* do Vesúvio, uma garrafa de *limoncello*. *In situ*, obrigatório experimentar uma verdadeira *pizza* numa *osteria*.

O Brasil, ainda que banhado praticamente em todo o seu território com calor e muitas horas de luz solar, parece decodificar a *Bota* do mesmo modo que os povos nórdicos. A tradição trazida pelos imigrantes se traduz diretamente nesse país imaginário para os bens e serviços, tal como ocorreu, em 1984, com a peça publicitária criada para o

lançamento do *Cornetto*, justamente sobre o tema de *O sole mio*²⁴⁴ filmada nos *Quartieri Spagnoli*.

Para além das imagens secularmente construídas pelos viajantes e inculcadas pela indústria do turismo, haveria outras formas de sentir e viver esta região, simbolicamente: a música. Foi assim que a presença da cultura italiana, no Brasil, levou-me a empreender uma pesquisa, tendo como referência a canção em sua existência midiática: no disco, no rádio, no cinema, o que engloba tanto a canção que chegou no início do século XX pelos *oriundi*, quanto aquela que se estabeleceu no pós-guerra, por meio do *Festival de Sanremo*, a partir do final da década de 1950.

As páginas que seguem procuram analisar maneiras de existência da canção e seus discursos na publicidade, por meio de um exemplo particular: a peça publicitária *Dolce & Gabbana Light Blue*. Analiso as configurações semânticas da canção *Parlami d'amore, Mariù* utilizada como trilha musical: como ela se expressa em alguns de seus aspectos composicionais (gênero estrutura melódico-harmônica, andamento, timbres, modos de ataque). A qualidade da *performance* (ZUMTHOR, 1997) e do *som* (DELALANDE, 2007)²⁴⁵ não são apenas relevantes, mas fundamentais no processo de produção de sentido. Estes componentes, que formam um único *texto*, por meio *um pacto semântico*

²⁴⁴ De acordo com informações obtidas no *Clube do Jingle*, a peça publicitária foi inicialmente lançada com a canção napolitana original: "Quando o *Cornetto* foi lançado, em 1979, a McCann Erickson, agência que atendia a Gessy Lever, hoje Unilever, proprietária da marca Gelato que produzia o sorvete, resolveu seguir a linha criativa adotada pela filial inglesa apresentando o produto ao som do clássico italiano *O Sole Mio*. No entanto, aqui no Brasil, a canção original ganhou uma nova letra, criada num italiano perfeitamente compreensível, que buscava fixar na mente do consumidor a origem do nome do produto. O autor da paródia foi Luiz Orquestra e a gravação foi produzida pela Publisol". Disponível em: <https://clubedojingle.com/cornetto>. Acesso em: 06 jan. 2019.

²⁴⁵ O compositor François Delalande define *som* como uma peculiaridade da qualidade acústica na realização musical. Até o surgimento da mediatização mecânica e eletromagnética da música, o parâmetro *som* era dado pelas *alturas* e tessitura do instrumento (o alcance da frequência mais aguda à mais grave). A mediatização técnica foi aos poucos transferindo o paradigma para a tomada do som, na gravação. A partir de então, o timbre passa a ser o parâmetro *som*. Nele devem incluir-se os resultados acústicos obtidos, por exemplo, com o uso de microfones, efeitos de eco, filtros etc.

audiovisual (CHION, 2008, p. 12), configuram uma semiose muito particular, sobretudo em se tendo em conta um imaginário que a ele se agrega.

LIGHT BLUE E O IMAGINÁRIO MEDITERRÂNEO

Antes de prosseguir, esclareço que este texto não pretende analisar a peça publicitária, sob o aspecto da propaganda. Considero tão somente alguns elementos do imaginário que compõem o pacto semântico audiovisual e confluem, no sentido de guiar o seu receptor a um desejo de consumo ou, ao menos, a elaborar uma imagem favorável acerca da marca.

Nesse processo, as poéticas na composição da peça publicitária são utilizadas de maneira a construir um discurso fundado na exploração de formas de sensibilidade estética muito particulares: o apelo às informações gravadas no corpo, a intensidade das emoções e sentimentos vividos contribui para a permanência na memória individual e, em certa medida, coletiva²⁴⁶. Ressalte-se que tais *imagens* não se restringem à experiência visual. Elas podem ser auditivas, táteis, gustativas, proprioceptivas, conforme destaca o estudioso da cultura Norval Baitello Jr.:

As imagens que se incubam dentro do homem, em suas vísceras, sua pele, seus músculos ou seu cérebro, quando emergem, criam ambientes de sociabilidades – parcerias, complementariedades, cumplicidades – e de cultura – crenças, imaginários, comunhões – que, por sua vez, alimentam e estimulam a geração e incubação de mais imagens. A este processo chamamos de imaginação: a geração de imagens a partir de sentimentos, sensações, percepções, e seu oposto, a geração de sentimentos e sensações a partir de imagens, ou ainda a criação de imagens a partir de imagens, imagens sobre imagens,

²⁴⁶ Sob certo aspecto, poder-se-ia aqui estender as considerações à memória coletiva e cultural. No entanto, tal abordagem extrapolaria as dimensões do presente trabalho.

que por sua vez, com sua capacidade de captura, evocam sempre emoções, novas ou revistadas, explosivas ou silentes (BAITELLO JR., 2014, p. 22).

Dessa maneira, signos se configuram como memória; não raro, de longa duração, no seio de uma dada cultura. Ademais, devemos salientar que a cultura à qual me refiro, aqui, não significa acúmulo de informações. De acordo com a teoria semiótica da Escola de Tártu, a cultura exclui, ou preserva os textos culturais (cf. LOTMAN; USPENSKI, 1981), mantendo uma dinâmica que garante a vida dos seus códigos, ou *semiosfera* (LOTMAN, 1981, p. 37).

De outra parte, existe uma tendência a que aquilo que não pertence ao código - *de fora, do outro* - seja absorvido, convertendo-se em elementos da cultura em questão²⁴⁷. Em outras palavras, a não cultura atua como nutriente da cultura de referência, garantindo seu vigor e continuidade. Este é um princípio da semiótica da cultura (LOTMAN, 1981, p. 37). Aqui, permanência implica em duração: a longevidade de textos e de códigos, na memória coletiva da comunidade, é responsável pela continuidade e pela hierarquia de valores da própria cultura: “Os textos que podem considerar-se mais válidos são os de maior longevidade, do ponto de vista e segundo critérios de determinada cultura”, afirmam Lotman e Uspenski. De outra parte, a longevidade do código se dá pela sua “capacidade de mudar conservando ao mesmo tempo a memória dos estados precedentes” (LOTMAN; USPENSKI, 1981, p. 43)²⁴⁸.

²⁴⁷ Lotman afirma: “A anti-cultura constrói-se de maneira isomorfa à cultura e à imagem e à semelhança desta e é concebida também como um sistema de signos que tem expressão própria. Poderia dizer-se que se considera como uma cultura de signo negativo, quase como se fosse uma imagem especular sua (no qual os vínculos não são transgredidos, mas comutados em vínculos opostos). Correlativamente, toda cultura diferente - com outra expressão e outros nexos - em última instância, do ponto de vista duma determinada cultura, é concebida como anti-cultura” (LOTMAN, 1981, p. 49).

²⁴⁸ Ocorre uma estabilidade variável, graças a três processos que estabelecem a memória como elemento da cultura: 1) uma expansão dos conhecimentos, a partir dos textos que compõem o sistema hierárquico da cultura; 2) a recolocação do fato memorizável, hierarquicamente, pelo sistema codificador, fixando-o ou levando-o ao esquecimento,

Vale ressaltar que o texto cultural se constrói por meio de sua materialidade s gnica: palavra, imagem, som, gestos (etc.), podendo gerar um signo compósito. A partir de linguagens diversas (música, dana, pintura, poesia etc.) um mecanismo acionador permite que signos se organizem em textos culturais, mesmo de natureza diversa, – tal   o caso da cana o napolitana e suas apropriaes diversas, tema deste trabalho. Passemos ao estudo da cana o que compõe a pea publicitária da Dolce & Gabbana, *Parlami d’amore, Mari *. Para além do que se percebe, num primeiro momento – a caracterizaa o de um romance, embalado por uma letra de cunho amoroso, encontram-se outros traos particulares que confluem para a coerência da obra.

“PARLAMI D’AMORE, MARI ”! A MOVÊNCIA DE UMA CANA O

A cana o que compõe a pea publicitária tornou-se conhecida como cana o napolitana e faz parte do repertório de um sem-número de cantores, sobretudo dos tenores líricos. Contudo, esta forma que a popularizou não corresponde   sua versão original. Trata-se de uma obra *nômade*. Antes de prosseguir, fazem-se necessárias algumas palavras sobre os conceitos de *movência* e nomadismo.

De acordo com o medievalista Paul Zumthor (1997), as obras de natureza oral passam constantemente pelo processo de *movência*, habilidade que estas têm de se traduzirem continuamente, adotando novas concepes semânticas e funcionais. Para tanto, a obra não necessita ter sido concebida oralmente, mas ter passado para o domínio oral, em alguma instância.²⁴⁹ Considere-se,

mecanismo vital que seleciona textos e relega outros. Para Lotman e Uspenski, esquecimento   uma funa o, que opera dialeticamente com a memória: “qualquer texto contribui não só para a memorizaa o, mas também para o esquecimento”. (LOTMAN; USPENSKI, 1981, p. 43).

²⁴⁹ Um bom exemplo   a cana o *El Pueblo unido, jam s será vencido*, de Sergio Ortega. De cana o de protesto contra a ditadura chilena, a obra foi tomada pelos portugueses contrários   ditadura de Salazar. Mais recentemente, o título, que   um também um verso, acabou sendo apropriado por manifestaes de outras naturezas (VALENTE, 2017).

ademais, que em se tratando da obra mediatizada tecnicamente a *performance congela-a* numa forma fixa. O vocábulo *performance* extrapola a acepção convencional de *interpretação*. Trata-se, aqui, de um conceito elaborado por Zumthor (1997): um ato comunicativo que ocorre no aqui-agora, em que várias funções ocorrem paralelamente: a emissão da mensagem poética, bem como sua recepção; nesse processo, as formas de transmissão são fundamentais. Em outras palavras, a *performance* é um ato circunstanciado e multifatorial. Na *performance* de uma obra cantada, a qualidade vocal, o fraseado, o estilo de canto, a pronúncia, o sotaque, os meios usados para captar o som; o espaço em que a gravação foi realizada (estúdio, ar livre, catedral gótica, teatro etc.); sob o aspecto musical, a instrumentação, o arranjo, o andamento, dentre tantos outros elementos são essenciais e exercem funções relevantes.

A canção mediatizada tecnicamente constitui um tipo particular de *performance*. Justamente por estar registrada em um fonograma, que se fixa em meios materiais como disco, fita cassete etc., acaba se convertendo em um signo de natureza simbólica, ou seja, convencional, porque eternizado numa *performance* singular: escutar uma obra em sua mediatização técnica implica em ouvir, repetidamente, os mesmos timbres, na mesma unidade temporal, o mesmo discurso sonoro (verbal, musical). Dessa maneira, as condições de recepção e os contextos (circunstâncias) são balizas para os processos de ressemantização. E cada nova versão não raro se assentará sobre outras versões precedentes.

Da mesma forma, o parâmetro que o compositor François Delalande (2007) denomina *som* contribui para a configuração semântica dos componentes sonoros e, particularmente, da música. Afirma o autor que, a partir do surgimento das tecnologias de armazenamento do som, as formas de capturá-lo, bem como a introdução de filtros,

reverberações, ecos interferem diretamente na composição. Nesse ponto, a filtragem de sons de gravações recentes tentando reproduzir o *som* da década de 1930, ou o uso de gravações antigas para tratar de temas contemporâneos será recurso utilizado poeticamente. Trata-se de atitude deliberada e com objetivo muito preciso. A peça publicitária *Dolce & Gabbana - Light blue* é um bom exemplo, a respeito.

Antes de passar à análise da canção que compõe a peça publicitária cabem, ainda, algumas palavras sobre aquilo que o musicólogo Juan Pablo González (2016) denomina *originais múltiplos*. O autor considera que quando uma mesma obra é exportada simultaneamente por uma editora para lugares distintos, cada é conhecida por públicos diferentes (2016, p. 128). Já a versão pode ser entendida “como uma forma de leitura musical no interior da própria música, o que gera diálogos intertextuais ente repertório, gêneros e práticas artísticas diversas” (2016, p. 129). Assim é que, a partir do exemplo da canção *Marcianita* (p. 125-140), o autor discorre sobre o processo de movência, analisando os fatores intrínsecos que caracterizam cada uma das sete gravações, em diferentes períodos e países (Chile, Argentina e Brasil).

Esse mesmo critério pode muito bem ser aplicado à canção *Parlami d’amore, Mariù*. Antes de comentar a *performance* escolhida para a peça publicitária, vale conhecer algumas versões nômades que a movência da obra permitiu gerar.

Figura 1 - Parlami d'amore, Mariù (melodia)

PARLAMI D'AMORE, MARIÙ

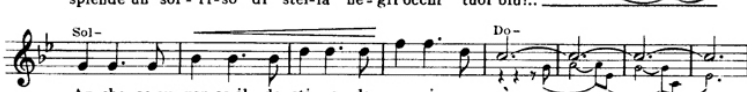
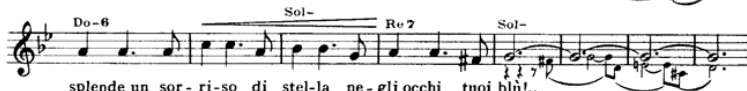
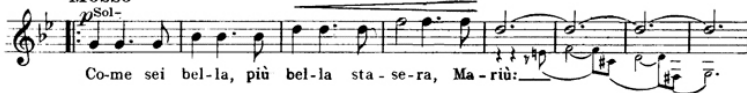
Parole di E. NERI **CANZONE VALZER** Musica di C. A. BIXIO

CANTO - MANDOLINO o FISARMONICA

Tempo di Valzer lento

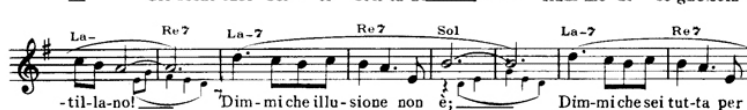


Mosso



Tempo di Valzer lento

Ritornello



Fonte: Easysheetmusic. Disponível em: <http://easysheetmusic.altervista.org/parlami-damore-mariu-sheet-music-guitar-chords-lyrics/>.

Acesso em: 30 jan. 2019

Parlami d'amore, Mariù é uma canção de natureza lírico-amorosa, de autoria de Cesare Andrea Bixio, com letra de Ennio Neri, composta para o filme *Gli uomini che mascalzoni* (Mario Camerini, 1932), protagonizado por Vittorio de Sica e Lia Franca. A obra é cantada pelo próprio Vittorio de Sica. Posteriormente, passou a ser incorporada ao repertório de cantores líricos, *crooners* ou mesmo dos *urlatori*, roqueiros; tornou-se tema de personagens de telenovelas, além da já citada peça publicitária. Segue, abaixo, a letra original.²⁵⁰

*Come sei bella, più bella stasera Mariù,
Splende un sorriso di stella negli occhi tuoi blu.
Anche se avverso il destino domani sarà,
Oggi ti sono vicino. Perchè sospirar?*

*Parlami d'amore, Mariù,
Tutta la mia vita sei tu.
Gli occhi tuoi belli brillano
Come due stelle scintillano.*

*Dimmi che illusione non è,
Dimmi che sei tutta per me.
Qui, sul tuo cuor, non soffro più,
Parlami d'amore Mariù.*

*So che una bella e maliarda sirena sei tu,
So che si perde chi guarda quegli occhi tuoi blu.
Ma che importa se il mondo si burla di me,
Meglio nel gorgo profondo, ma sempre con te*

²⁵⁰ Tradução aproximada, para o português: Como estás bela, mais bela esta noite Mariù,/ Resplandece um sorriso de estrela nos olhos teus azuis./ Ainda que o destino amanhã seja adverso/ Hoje estou ao teu lado. Porque suspirar?/ Fala-me de amor, Mariù,/ Toda minha vida és tu/ Os teus olhos belos brilham./ Como duas estrelas cintilam./ Dize-me que ilusão não é,/ Dize-me que és toda pra mim./ Aqui, no teu coração, não sofro mais,/ fala-me de amor, Mariù./ Sei que uma linda e sedutora sereia és tu,/ Sei que se perde quem mira teus olhos azuis./ Mas que importa se o mundo caçoa de mim,/ Melhor estar no vórtice profundo,/ Mas sempre contigo

Os registros fonográficos da canção são incontáveis. Da valsa à ária de ópera, passando pela balada de rock, a canção experimenta diversas formas nômades. Destaque-se que cada uma corresponde a um estilo performático, vinculado a um gênero musical particular e a certos critérios de natureza tecnológica, que compõem o *som* apontado por Delalande (2007). Destacamos algumas delas ²⁵¹:

Vittorio de Sica (1932). A gravação do ator aparece em ritmo de foxtrote, em arranjo de *big band* com alguns estilemas característicos, como o bandolim e o modo de cantar, com *sostenuti* no tempo, uso do *sotto voce*. A qualidade do canto (barítono) faz uso de vibrato, voz de peito;

Tino Rossi (1934) uma versão em compasso ternário, com alguns *ritenutti* no tempo. A qualidade vocal de tenor é projetada, mas sem intensidade exagerada, mantendo a coloquialidade do discurso oral. Algumas notas mais agudas em falsete. O arranjo instrumental tem caráter mais de *music hall*, com claro apoio no piano. Alguma ornamentação melódica nas madeiras e cordas, características da canção napolitana;

Achille Togliani (1961): com caráter de música ligeira. O arranjo é para *sinfonietta*, mas o uso de eco nos violinos dá a impressão de uma agrupação de dimensão maior. Há uma marcação do tempo com bateria, mas que não se destaca em primeiro plano. Sessão instrumental muito breve, conduzida pelo piano. Uso de tempo *rubato* e *sotto voce*, com algum vibrato. A qualidade vocal é de tenor lírico, sem muita potência. Percebe-se que Togliani canta próximo ao microfone, do qual sabe extrair a potencialidade retórica,

²⁵¹ Outras gravações: Narciso Parigi, Tino Rossi, Giuseppe Di Stefano, Mario Del Monaco, Christian De Sica, Fred Buscaglione, Carlo Buti, Crivel, Jovanotti, Enrico Ballano, Dmitri Hvorostovsky, Johnny Dorelli, Beniamino Gigli, Mal, Elio Mauro, Natalino Otto, Aldo Salvi, Gian Stellari, Luciano Tajoli, Ferruccio Tagliavini, Mina, Luigi Tenco, Achille Togliani, Claudio Villa, Luciano Virgili, Claudio Terni, Marco Zibardi, La Crus, Stefano Bollani, Giorgio Gaber, Salvatore Adamo e Helmut Lotti. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Parlami_d%27amore_Mari%C3%B9. Acesso em: 31 jan. 2019.

sem distorções. É o domínio do *crooner* que teve muito sucesso na década de 1960;

Giuseppe di Stefano (1959): tem o caráter de típica canção napolitana: compasso ternário, tempo *rubato*, *sostenuti* nos finais de estrofe. Floreios nos violinos, com alguma reverberação na tomada do som. Caráter de ária de ópera, com canto silabado. Andamento em torno de 100. Voz projetada, com as características do tenor dramático.

Disco: *Italy Giuseppe di Stefano* (Decca). New Symphony Orchestra of London. Regente. Dino Olivieri;

Mario Lanza (1951?): Inicia sem a introdução instrumental, em tempo mais lento. O arranjo mantém os floreios nas cordas e o apoio nos metais. Tempo moderado (105). O caráter de canção napolitana é mais acentuado, com a presença de bandolins. A despeito do tom mais próximo ao falado, os traços da ópera transportada para o cinema hollywoodiano da década de 1950 está evidente, com o emprego da grande orquestra e a cadência com *gran finale* e a cadência prolongada.

Nota: há várias gravações e remasterizações da obra, sendo difícil localizar o *master* e respectiva gravadora;

Claudio Villa (1958, ao vivo). abertura orquestral com grande volume. Inicia a estrofe com acompanhamento de cordas dedilhadas. Qualidade vocal anasalada; voz projetada, com vibrato; notas sustentadas; Andamento moderado (90). *Sostenuto* em algumas notas, com o apoio do tímpano em *sforzando*. Claudio Villa ficou tornou-se grande ídolo italiano a partir de suas aparições nos Festivais de Sanremo.

Disco: Cetra (1958). *Melodie eterne* (1999 CD remasterizado);

Pepino di Capri (1961). A gravação ao vivo, claramente como rock em sua fase inicial, como balada (há trechos cantados em inglês). A formação instrumental é de grupo de rock, em andamento lento (90 bpm), com marcação

na percussão e baixo e contracanto no saxofone. Breve solo de guitarra elétrica com efeito de *lap steel* (*glissando*, como guitarra havaiana). Compassos com *backing vocal*. Não há variações no tempo, tampouco na intensidade. O canto se mantém na unidade do compasso, como estrofes cantadas. A canção integra o longa-metragem *Vacanze alla baia d'argento*.

Disco: Compacto (Carisch);

Robertino (Loretti) (1962): o sopranino pré-adolescente que foi um “fenômeno” artístico e midiático no começo da década de 1960, apresenta duas particularidades: o canto é recitado, com voz de cabeça. O arranjo inclui por quase toda a peça a celesta, instrumento relacionado a temas angelicais. A introdução com as cordas em *legato*, sem pausas, com caráter de recitativo. O compasso ternário entra na estrofe, o tempo em torno de 90 bpm. O caráter de canção amorosa se torna quase um cântico de igreja.

Disco: *The Young Italian singing sensation* (Kapp Records);

Luciano Pavarotti (1984) canta uma versão em que o arranjo é feito para grande orquestra, com muito volume sonoro. Percebe-se uma ligeira aceleração no tempo (em torno de 115 bpm). Mais que desenhos melódicos e floreios, há massas sonoras. Introdução confiada à solo de flauta. Harmonias com algumas dissonâncias. O fraseado melódico está mais para o declamado, ao invés do silabado estrófico.

Disco: *Mamma!* (Decca). Regência e arranjos: Henry Mancini;

Leonardo (2002) canta uma versão mais lenta (90 bpm,,), com a introdução como foxtrote. O arranjo com som mais difuso imita a orquestra sinfônica, mas se trata de instrumentos eletroacústicos. O caráter é de balada romântica da década de 1960-70, com algumas suspensões no tempo, que não chegam a configurar o tempo *rubato*. Há bateria marcando a cabeça do compasso. Não há cadência final. O canto é estrófico. É de se destacar a pronúncia clara, o

canto próximo ao microfone. A qualidade vocal soprosa, com rouquidão acentuada e o vibrato típico dos cantores sertanejos. Não há cadência, mas um *fade out* inesperado;

Disco: *Te amo demais* (BMG).

Os Três Tenores (1998) (Luciano Pavarotti, José Carreras, Plácido Domingo). Apresentação ao vivo, em Paris (1998), sob a regência de James Levine. Concerto realizado ao vivo, dentre as atividades paralelas da Copa do Mundo. O arranjo é o mesmo da gravação por Pavarotti.

Disco: *The Three Tenors 1998*. (Decca). Orquestra de Paris. Regente: James Levine;

Jonas Kaufmann (2016) Não cabe analisar em profundidade esta versão. Segue o mesmo padrão dos tenores italianos dramáticos. Menciono-a, aqui, por dois motivos. O primeiro é que Kaufmann não é italiano nato; é alemão e, no caso, não deixa escapar os traços estilísticos – ainda que dedique à obra um caráter performático operístico, o que é reforçado pela orquestração. A segunda razão é atestar que a aparente atemporalidade da canção: a gravação de Kaufmann é relativamente recente.

Disco: *La dolce vita* (Sony). Orquestra do Teatro Massimo. Regente: Asher Fisch. Arranjo A. Tarkmann.

Outras versões mais dançantes aparecem: Lys Gauty, em francês (1933), próxima à performance de Tino Rossi em termos estilísticos e de época. Mais recentemente, destaquem-se algumas curiosidades como a da *Orkestrana Orkestra (Original Remix)*²⁵², anunciando músicas para festas e afins. O barítono russo Dmitri Hvorostovsky, com acompanhamento ao piano de Ivari Ilja, apresenta versão recital de câmara, no Japão (2003)²⁵³. Timur Slavov

²⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b6JrQPQBqFo> Acesso em: 30 jan. 2019.

²⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7X61Csg5SbU> Acesso em: 30 jan. 2019.

Тимур СЛАНОВ apresenta sua versão como sopranino em certame russo²⁵⁴.

Se a canção foi composta para um filme, para o audiovisual ela retornou. Foi incluída na trilha sonora das telenovelas *Os Imigrantes* (TV Bandeirantes, 1981-1982)²⁵⁵, na versão 1932, com De Sica. Em *Esperança* (Rede Globo, 2002-2003), escrita por Benedito Ruy Barbosa e Walcyr Carrasco, a canção aparece em interpretação do cantor sertanejo Leonardo, com o subtítulo *Vem sonhar*. Apresentada a canção, passo agora a alguns comentários gerais sobre a campanha publicitária.

DOLCE VITA & GABBANA: A CAMPANHA LIGHT BLUE INTENSE

A campanha publicitária do perfume *Light Blue*, de *Dolce & Gabbana*, permite analisar como se dá, na peça publicitária, o processo de atravessamentos entre som, corpo, voz e visualidade, de modo a compor a semântica audiovisual (CHION, 2008). Para tanto, foram escolhidos alguns ícones do *glamour* italiano: o *Mezzogiorno*, como cenário e a música, protagonizados por *top models* emblemáticos.

A página da *Dolce & Gabbana* na internet informa que o perfume foi lançado em 2007. Segundo a empresa, *Light Blue pour Homme* representa o *alter ego* magnético masculino da fragrância feminina icônica de *Dolce & Gabbana*. *Light Blue Eau Intense pour Homme* apresenta contraste de frescor e sensualidade mais intensos: um coquetel cítrico de tangerina refrescante e toranja gelada com notas de saída e um toque fresco e elegante. A mescla aromática “[...]”

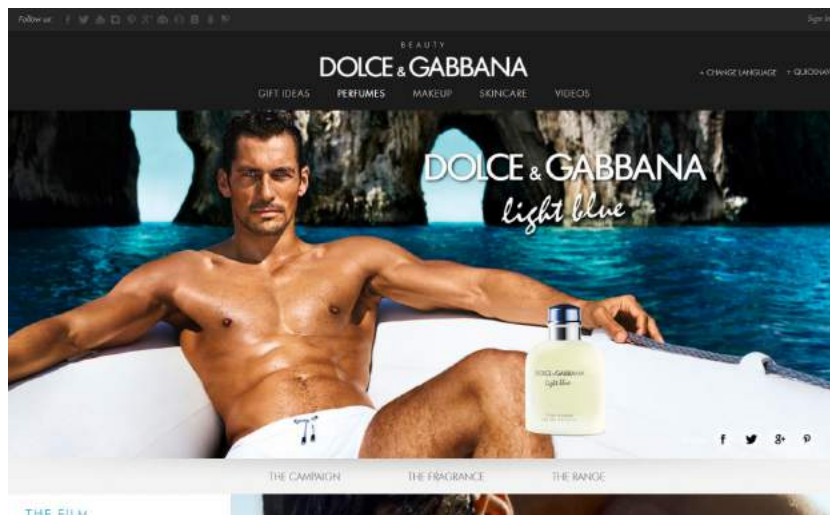
²⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T3OUGKwnwnc> Acesso em: 30 jan. 2019.

²⁵⁵ A trama de Benedito Ruy Barbosa compreende um largo período (1891-1960), o que motivou o lançamento de 10 álbuns (3 de canções nacionais e 8 internacionais, sendo 1 deles dedicado apenas à música italiana. *Parlami d'amore Mariù* (versão de 1932) se encontra numa coletânea composta de obras compostas no final do século XIX até o final da década de 1930. (BRYAN; VILLARI, 2014, p. 345)

emerge de um acorde salgado aquático, evocando a água azul transparente do mar. Mediterrâneo”²⁵⁶. Uma multiplicidade de madeiras âmbares vibrantes, musgo e almíscar prolonga o resplendor e a duração deste acorde masculino, deixando a marca da sensualidade inata do homem.

Em suma, a campanha de lançamento da *Dolce & Gabbana* anuncia o perfume como a quintessência da alegria de viver e o poder de sedução masculina, indicada ao homem moderno, atraente, que gosta de cuidar de si próprio, buscando a saúde pela prática de esportes. O perfume captura o frescor, as ervas e as fragrâncias sensuais do Mediterrâneo - o lugar ideal para a sedução. Haverá várias campanhas com o sentido de somar de frequência, além das de sustentação (Cf. LIPETTI, 2013), todas protagonizadas pelo *top model* David Gandy:

Figura 2 - Dolce & Gabbana *Light Blue Intense*: página inicial do produto



Fonte: <https://www.dolcegabbana.com/beauty/perfumes/men/light-blue/> Acesso em: 05 jun. 2018

²⁵⁶ Disponível em: <http://www.dolcegabbana.com/beauty/perfumes/men/light-blue/>. Acesso em: 01 nov. 2018. Não havendo texto em português, foram consultadas as versões em inglês e espanhol. Havendo diferença em cada um dos textos, o que escrevo é uma aproximação das ideias expostas.

Há variantes sutis nos enredos e nas personagens femininas (sempre *top models*), que se sucedem nas campanhas publicitárias. Na edição de 2011, Gandy contracena com Anna Jadogzinska. A cena se passa num veleiro. Ambos tomam sol e, em dado momento, o homem salta para um mergulho, seguido pela mulher. Emergem à tona e se voltam à embarcação em *slow motion*. Abraçam-se e quando ele começa a desatar o laço da parte superior do biquíni, ouve-se uma voz *em off* a ordenar: “Cut!”²⁵⁷ A narrativa adota um tom acen-tuadamente machista, obedecendo ao *establishment*: o homem toma a dianteira na conquista; a mulher, cede, seduzida, conquistada.

Na campanha de 2014, *Light Blue Eau Intense*, com direção geral e de fotografia de Mario Testino, os *top models* Bianca Balti e David Gandy encarnam, uma vez mais, os personagens - segundo a empresa - dando continuidade a um romance, iniciado em Capri, ao lado dos imponentes penhascos de Faraglioni²⁵⁸. Como, geralmente, imagens dizem mais que muitas palavras, permito-me apresentar alguns quadros extraídos do filme que se encontra publicado na página da *Dolce & Gabbana*:

²⁵⁷ Uma possível interpretação, levando em conta questões de gênero, julgaria que a mulher é dominada e que o homem pratica a ação, restando a ela ser conduzida.

²⁵⁸ De acordo com o boletim informativo da região da Campânia, província de Nápoles, Napoli Turística: Arte e cultura (2018, os rochedos de Faraglione são três: di Terra (ou Saetta, 110m); di Mezzo (ou Stella, com uma galeria de 60m), di Fuori (ou Scopolo, 104m de altura).

Figura 3 - *Light Blue Intense* (filme)



0-4"



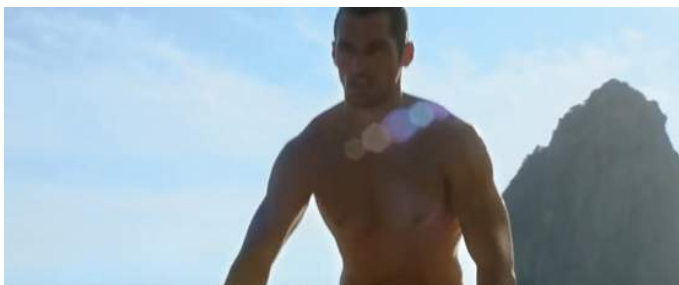
6-8"



18-20"



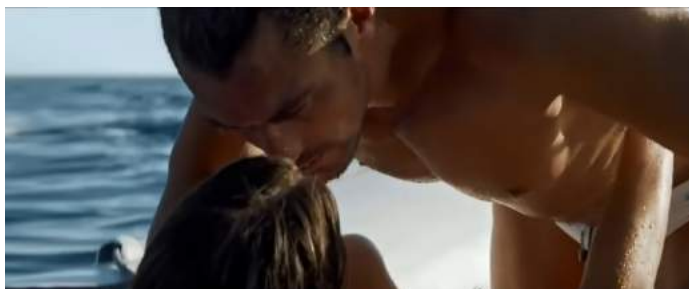
15-20"



28-30



32-33



34-36"



36-38"



42-45"

Fonte: imagens capturadas. disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=u2RxCOAd2m0>. Acesso em: 29 jan. 2017

Nesta versão, há mais ousadia na estratégia. Para além de uma composição carregada de elementos que iconizam uma narrativa ornada de romantismo edulcorado, o discurso se vale de signos do comportamento primitivo: o caçador mira a sua *presa* e a *ataca*. Ato contínuo, homem e mulher se entregam à volúpia, ungidos pelo Mediterrâneo, de sagas míticas e heroicas. Boa parte deste pequeno relato é feito pelo movimento das câmeras, que adota o ponto de vista dos personagens. Na primeira cena, o homem é mostrado em plano de detalhe, em que a câmera se movimenta em *contre-plongée*, a partir da pelve; a mulher percebe a existência do homem e lhe dirige o olhar sinalizando chamamento. Ele a mira. O enquadramento em plano geral mostra que ele está no topo do penhasco. Ela o mira, em expectativa. Ele salta em mergulho. Abraçam-se,

beijam-se. Ao que ela começa a puxar o maiô dele, ouve-se a instrução com a voz em *off* - “Cut!” - dando fim abrupto à cena. Apresenta-se a imagem fixa do perfume, em primeiro plano, com os penhascos como figura de fundo.

Uma observação cuidadosa da peça publicitária revelará que há uma apropriação de temas e cenários presentes na pintura, especialmente, a de tradição europeia. Para o crítico de artes plásticas John Berger, a publicidade faz uso de elementos extraídos da arte pictórica a fim de construir seu universo simbólico correspondente. O autor faz uma lista de elementos extraídos de pinturas a óleo que passaram por uma releitura particular, pela publicidade. Dentre eles, vale destacar alguns que remetem à peça publicitária da *Dolce & Gabbana*:

- os gestos dos modelos (manequins) e o das figuras mitológicas;
- a atração exótica e nostálgica do Mediterrâneo;
- as poses assumidas para indicar estereótipos femininos: a mãe serena (madona); a secretária emancipada (atriz, amante do rei); a anfitriã-modelo (esposa do espectador-comprador); o objeto sexual (Vênus, ninfa surpreendida etc.); [...]
- as atitudes de enlances de amantes, dispostos frontalmente e em benefício do espectador;
- o mar, propondo uma mudança de vida (BERGER, 1982, p. 142)

Todas estas estratégias devem ser concebidas de modo a trabalhar a partir de um “apetite de prazer”. No entanto, a publicidade não pode

[...] oferecer o objeto real do prazer e não há nenhum substituto convincente para um prazer, nos termos desse mesmo prazer. Quanto mais a publicidade desperta o prazer de tomar banho num mar. remoto e quente, mais o espectador comprador sente que está

a milhares de quilômetros desse mar. e mais remota lhe parece a oportunidade de vir a mergulhar nas suas águas cálidas. (BERGER, 1982, p. 136).

O acesso a este mundo inatingível precisa ser feito a partir de outros elementos que contribuam para o assentamento de um imaginário, a partir da sedimentação de signos que irão se estabelecendo como memória. A trilha musical será um deles.

PACTO SEMÂNTICO AUDIOVISUAL

Percebe-se que em todas as versões da campanha a paisagem sonora é composta de sons marítimos (movimento da maré, gaivotas) e a canção *Parlami d'amore Mariù*, gravada por Achille Togliani. Tal escolha não será gratuita. Acompanhando, pela escuta, a sequência de eventos sonoros, percebe-se que se trata da mesma trilha musical aplicada para todas as campanhas, disposta da seguinte maneira:

Quadro 1 - Paisagens sonoras marinhas: marolas e gaivotas

0 a 5"	Paisagens sonoras marinhas: marolas e gaivotas
5 a 10"	Entra o refrão da canção, em segundo plano e com filtros
10"	A canção entra em primeiro plano e em alta definição (hi-fi)
15"	A paisagem sonora marítima se combina com a canção; o som das marolas fica em segundo plano.

Fonte: quadro elaborado pela autora

Nesse momento, cabe analisar por que, dentre tantas versões conhecidas, foi escolhida a performance de Togliani.

Um primeiro nível que justifica o critério de seleção está na emissão clara, na maneira de dizer as palavras (prosódia)²⁵⁹.

A voz cantada carrega os efeitos dos materiais musicais, ou seja: a voz do cantor amolda fisicamente o que ela diz; mais ainda, quando canta, poderíamos dizer que ela reproduz, em sua própria vocalidade, em sua espessura física, nos ritmos do seu canto o fato que ela conta. Ela o expande no seu próprio espaço-tempo vocal de modo que a força do discurso, o talento do cantor, fundam definitivamente a realidade do que é dito (ZUMTHOR, 2005, p. 101).

Para além da importância do que o texto linguístico transmite (no caso, a letra da canção), as modulações da voz (qualidade vocal) – a entoação, respiração, dinâmica, ritmo – por si só já exercem o poder de atirar a atenção do ouvinte. Isto explica por que somos levados a ouvir numerosas estrofes que tratam de um tema cuja mensagem linguística, de fato, não compreendemos (isso é válido para todas as versões apontadas, da canção em análise).

Parlami d'amore Mariù é uma típica canção de amor. Como tal, compõe-se sobre um fundo de lugares comuns, o que “[...] as faz sempre eficazes em qualquer nível, para qualquer um que tenha certa sensibilidade”. Acrescenta, ainda Zumthor: “A canção de amor é a forma de poesia de massa mais notável, isto justamente porque repousa sobre uma reiteração indefinida; mas esta reiteração é a do desejo” (2005, p. 68).

Um outro nível de abordagem a se destacar diz respeito à gravação. A montagem da *Dolce & Gabbana* preserva a fonte sonora, acrescentando as paisagens sonoras e as mixando à música. A gravação original por Togliani foi feita em duas etapas: orquestra e voz, em sobreposição. Trata-se de uma gravação monaural, realçando a voz, colocando em evidência o timbre e o estilo dos tenores

²⁵⁹ Todas as gravações citadas apontam diferenças sutis no fraseado e em outros critérios de análise performática, o que resultaria num estudo à parte – razão pela qual omitimos este estudo, neste trabalho.

italianos (articulação marcante, voz de peito e projetada). Tal procedimento era comum na década de 1960²⁶⁰. É o *som* (Cf. DELALANDE, 2007) que caracteriza as canções românticas que se ouviam *pelo disco*.

De imediato, estas notas já suscitam questões importantes, em vários níveis de leitura: a escolha de manequins famosos, atendendo a prerrogativas do belo, na contemporaneidade; implicações sobre gênero; erotismo e sexualidade; relações entre natureza e cultura, dentre tantas outras. Para este estudo, opto por um enfoque menos evidente, que pode ser entendido a partir de uma *audição clara* (Cf. SCHAFER, 2001), tomando como referência a trilha musical em algumas interfaces semióticas.

Primeiramente, a peça publicitária faz uma filtragem de certas faixas de frequência mais agudas e, sobretudo, graves, de modo a tornar a escuta da canção mais compatível com o *som* da música mediatizada tecnicamente e ouvida pelo rádio. Ao manipular o som, de maneira a fazê-lo soar com a qualidade acústica da década de 1930, tenta-se fazer um recuo no tempo, levando a experiência sensível para o passado, aqui absorvido como um *passado virtual*, ou seja: a partir da escuta da obra mediatizada tecnicamente, segundo os padrões tecnológicos de uma dada época, o ouvinte se sente desfrutando de uma experiência de escuta tal que, dependendo de alguns estímulos, pode simular, uma viagem ao passado²⁶¹, pela música mas, sobretudo, pelo *som* da gravação. Tal vivência pode até inculcar altas doses de nostalgia, de acordo com os referências de memória auditiva (VALENTE, 1997). Como isso pode ser interpretado, no presente caso?

Nas primeiras décadas do século XX, houve muitas gravações de canções napolitanas. Para além das diversas motivações da indústria fonográfica, é de se ter em

²⁶⁰ Agradeço ao engenheiro acústico Sami Duek pela informação técnica.

²⁶¹ Haveria de se levar em conta, ainda, os estudos na área das ciências cognitivas, que encontram na música funções importantes no tocante à memória, não apenas musical.

conta que esse gênero representa, em grande medida, o imigrante italiano. Os países que os acolheram tendem a identificá-los, de maneira estereotipada, por meio de alguns signos particulares que identificam lugares comuns da cultura de origem. E esses lugares comuns podem ser universos musicais e paisagens sonoras, que se transformam em *cartões postais sonoros* (VALENTE, 2007). Pensando dessa maneira, os filtros em *Parlami d'amore, Mariù* podem agregar a imagem (sonora) de um encontro com a Itália. No caso da campanha de Dolce & Gabbana, tal imagem se impõe de maneira muito favorável – um convite à *boa vida* – traço associado à cultura italiana.

Um segundo nível de leitura que pode ser extraído, a partir da escolha da versão do registro por Achille Togliani. Por que, dentre tantas possibilidades, a escolha dessa gravação? Minha hipótese é que o critério tenha sido, justamente, o *som*. Novamente, põe-se em funcionamento uma operação semiótica envolvendo um aglomerado de relações simbólicas, muito possivelmente atreladas à gravação por Togliani. Realizada em 1961, apresenta as particularidades acústicas de uma gravação monaural de boa qualidade, com os recursos tecnológicos de ponta disponíveis àquela época.

A década de 1960, por sua vez, é marcada como reflorescimento da Itália, quando, após a II Guerra Mundial, Milão se torna potência econômica, atraindo os habitantes do sul do país. O *Festival de Sanremo* se converte num templo de difusão e legitimação da canção popular italiana; desponta o cinema italiano, criando suas estrelas (Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Marcello Mastroianni etc.). *La dolce vita* de Federico Fellini, lançado em 1960, ao mesmo tempo em que compõe a rotina entediante da vida cotidiana de uma parcela da sociedade burguesa de Roma, exalta as belezas do país.

Diferentemente, o estadunidense Delmer Daves percebe o país de outro modo. Em *O candelabro italiano* (Rome

adventure, 1962) revela um outra Itália, para onde a protagonista Prudence ruma para “entender o que é o amor”. No filme, a Itália é uma série de cartões postais e de situações pitorescas exibidos em sequência, envolvendo um romance açucarado e reforçando valores moralistas. Em comum entre estas obras (para ficarmos apenas nelas), gente *pitoresca*, belas paisagens, monumentos, história, em cartões postais; odores, sabores, brisa (se possível conduzindo uma ruidosa Vespa). E, o mais importante: sol, calor e... a possibilidade do flerte (ou... além disso). Quer pela imagem da notável Sylvia Rank, vivida por Anitta Eckberg, quer pela recatada Prudence, de Suzanne Plechette, a Itália eclode como um paraíso da vida fácil, tranquila, doce, que se destina à realização dos prazeres mundanos que a vida pode oferecer.

Todo esse compósito de signos, justapostos embaçado numa canção napolitana, com o *som* da década de 1960 resultará num imaginário de grande impacto para um público potencialmente consumidor do *Light Blue*. Considerando-se, um público vindo dos países frios, o potencial de desencadear relações de imaginário tende a aumentar sensivelmente.

Dito isto, cabe uma observação que não pode passar despercebida: *Parlami d'amore, Mariù*, em sua versão primeira - a do filme, de 1932, cantada por De Sica - não é uma canção napolitana, mas um foxtrote - atendendo ao gênero em voga, naquela época... No entanto, na partitura é classificada como *canção valsa*.

Figura 3 - *Parlami d'amore Mariù* (capa da partitura)



Fonte: Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/426082814734044837/?lp=true>. Acesso em: 30 jan. 2019.

RESSONÂNCIAS DE UM IMAGINÁRIO MUTANTE

Voltando ao início destas páginas; aos conceitos da semiótica da cultura e da mídia. A campanha *Light Blue* exemplifica, de modo bastante peculiar, como a semiose opera em camadas sobrepostas e que se intercomunicam: o jogo entre sonho e realidade (o cenário onírico, em contraponto ao mundo comezinho cotidiano); o apelo a elementos de imaginário de longa duração (o ideário do *Mezzogiorno*), a natureza como cenário pictórico; todos esses elementos acionados por um par de atores tidos como referência da beleza.

A inserção da paisagem sonora marítima – representação da natureza em sua manifestação plena²⁶², somada à presença de uma canção, que reverbera valores simbólicos sobre o sítio em que a ação se dá. E esta canção profere, pela voz do cantor, a mensagem amorosa, servindo-se, para tanto, de elementos construtivos igualmente representativos: o gênero popular com traços da denominada *música ligeira* (canção napolitana), com arranjo e efeitos de gravação que configuram um tipo particular de escuta: a de um passado nostalgicamente memorável (a *dolce vita*).

Estes são alguns dos aspectos que optei por comentar, neste estudo, acerca do pacto semântico audiovisual, tendo como eixo principal a canção *Parlami d'amore Mariù*. Outros tantos ainda seriam possíveis, em vários níveis. À guisa das conclusões finais, apresentar alguns documentos que colhi, ao longo desta pesquisa. Antes de oferecer respostas categóricas, opto por apontar novas chaves de leitura, com o intuito de realçar a pluralidade semântica que estes signos podem gerar. Em um ano de viagens sucessivas, no país e no exterior, em praticamente todos os aeroportos pelos quais passei, tomei várias notas e fotografei *stands* com o perfume *Light Blue*, na versão feminina e masculina. Na maioria deles, Bianca Balti ou Anna Jadockzinkzca posam, de biquini branco (mais ou menos diminuto, de acordo com o local) ao lado de Gandy, sempre da mesma postura: primeiro plano, estirado no banco de uma lancha, tronco desnudo e a pelve levantada, suga branca, barba malfeita, o olhar dirigindo-se à câmera/espectador.

²⁶² Vale consultar o estudo de Schafer (2001) sobre as paisagens sonoras marinhas.

Figura 4 - Aeroporto Internacional de São Paulo - chegadas internacionais



Fonte: foto tirada pela autora Aeroporto Internacional de São Paulo

Figura 5 - Aeroporto Internacional de São Paulo - chegadas internacionais



Fonte: foto tirada pela autora Aeroporto Internacional de São Paulo

Em uma das campanhas de sustentação da marca, encontra-se a realizada no Aeroporto Internacional de São Paulo, tomando praticamente toda a extensão do trajeto do corredor que dá acesso ao salão de restituição de bagagens.

A princípio, nada foge ao apelo da campanha e seu público-alvo. No entanto, durante o mês de maio, com a proximidade do Dia das Mães, o produto apareceu em destaque, numa vitrina da loja franca. Aqui se verifica uma mudança aparentemente sutil: a inclusão da palavra “mãe” em letras maiúsculas e com *glitter* sobrepõe-se aos retratados.

Figura 6 – Aeroporto Internacional de São Paulo – loja franca (embarque)



Fonte: foto tirada pela autora Aeroporto Internacional de São Paulo

Os corpos que apelam ao deleite erótico, à *dolce vita*, de repente diluem-se na informação acrescida de um subtexto de caráter *kitsch*, sobreposto à fotografia. A imagem de mãe/madonna seria suscetível de se impregnar da figura da Vênus/amante? O que foi anunciado na campanha audiovisual, no *display*, nas fotografias, teria o poder de sobrepujar o símbolo da figura materna ou, ao contrário, um breve sonho erótico vivido no paraíso se desmantelaria ante o peso dos símbolos? Nesse mesmo raciocínio, teria a praia idílica se convertido em paisagem de uma bela praia para convescotes familiares? A despeito de tudo, poderia a mãe presenteada ouvir, na sua intimidade, uma declaração de amor na voz entoada por Achille Togliani?

REFERÊNCIAS

BAITELLO JR., Norval. *O Animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume, 1997.

BAITELLO JR, Norval. Imagem e emoção: movimentos exteriores e interiores. In: BAITELLO JR., N.; WULF, C. (org.): *Emoção e imaginação: Os sentidos de as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BRYAN, Guilherme; VILLARI, Vincent. Teletema. *A história da música popular através da teledramaturgia brasileira*, v. 1 (1964-1989). São Paulo: Dash, 2014.

CHION, M. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

DELALANDE, François. De uma Tecnologia a Outra: Cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: VALENTE, H. (org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Letra; FAPESP, 2007.

DOLCE & GABBANA. Disponível em: <http://www.dolcegabbana.com/beauty/perfumes/men/light-blue/>. Acesso em: 01 nov. 2018.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da América Latina*. Problemas e questões. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

LIPETTI, Marcélia. *Gestão estratégica da comunicação mercadológica*. Planejamento, 2. ed. São Paulo: Cengage Editora, 2013.

MEZZOGIORNO. Region, Italy. In: *Enciclopedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/place/Mezzogiorno>. Acesso em: 08 jan. 2019.

NAPOLI TURÍSTICA. *Arte e cultura*. 20 jul. 2018. Disponível em: <https://www.napoli-turistica.com/faraglioni-guardiani-capri/>. Acesso em: 08 jan. 2019.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Edu-
nesp, 2001.

VALENTE, Heloísa A. D. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo:
Via Lettera; FAPESP, 2003.

VALENTE, Heloísa A. D. Grândola, Vila Morena, o povo unido
jamais será vencido! A canção de protesto como memória midiá-
tica da cultura. *In: Com som! Sem som... Liberdades políticas,
liberdades poéticas*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo:
Cosac & Naify, 2014

5.3 GRUPO DE TEATRO GALPÃO: ENGAJAMENTO, IMAGENS E SONS NA CENA BRASILEIRA

*Katia Paranhos*²⁶³

PRÁTICAS DE LEITURA

A utilização de fontes literárias no centro da pesquisa histórica é uma prática que vem de longa data. Já no universo dos metódicos positivistas do final do século XIX, evidencia-se aceitação de textos literários como documentos para o historiador, desde que guardadas algumas precauções.

Ao chamar para a necessidade do diálogo da história com outras áreas, propunha-se, nesse movimento, o contato com fontes até então desconhecidas ou desconsideradas. A abertura para os “novos objetos” trouxe a ideia de que tudo deve ser historicizado, portanto, todo vestígio é documentação.

No campo da historiografia, alguns trabalhos também têm cruzado as fronteiras de outros campos do saber (como é o caso da música). É recente a aproximação de historiadores com textos teatrais. Um contato nem sempre fácil, pois, como constata Robert Paris, os objetos artísticos – como o texto literário – são documentações portadoras de determinadas especificidades, que cabe ao historiador investigar, porque,

[...] à diferença de seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui, não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma ‘história da literatura’, que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. [...] Uma segunda dificuldade trata-se de mais uma armadilha, seria a de tratar o documento literário como uma sim-

²⁶³ Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

ples confirmação - o que ele também pode ser - ou como uma ilustração de informação recebida das fontes tradicionais (PARIS, 1987-1988, p. 84).

Cabe aqui uma menção àquela passagem de Nicolau Sevcenko, ao lembrar que os objetos literários falam ao historiador,

sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém, sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos. Mas será que toda a realidade da história se resume aos fatos e ao seu sucesso? [...] Pode-se, portanto, pensar numa história dos desejos não consumados, dos possíveis não realizados, das idéias não consumidas. A produção dessa Historiografia teria, por consequência, de se vincular aos agrupamentos humanos que ficaram marginais ao sucesso dos fatos. [...] Esse é o caminho pelo qual a literatura se presta como um índice admirável, e em certos momentos mesmo privilegiado, para o estudo da história social (SEVCENKO, 2003, p. 30-31).

É fazendo eco a essa produção historiográfica, interdisciplinar, refletindo a inserção dos novos objetos na pesquisa histórica e, ainda, a ampliação dos campos da cultura e das representações, que este trabalho pretende desenvolver-se.

Fazer um estudo de história sobre as iniciativas dos grupos de teatro popular no Brasil, a partir da década de 1960 - em que pese um diálogo essencial com os pesquisadores sociais que enfrentaram este tema -, que privilegia práticas e representações implica estabelecer uma relação importante no campo da história cultural, sobretudo ao interrogar os textos, as imagens e os sons como fontes (ler-ver-ouvir). O interesse concentra-se em compreender como é "historicamente produzido um

sentido e diferenciadamente construída uma significação” (CHARTIER, 1988, p. 24).

Partindo destes princípios reguladores, cabe lembrar que, no campo da história cultural, a recuperação das “práticas, complexas, múltiplas, diferenciadas” está sintonizada com a preocupação de entender como essas “constroem o mundo como representação” (CHARTIER, 1988, p. 24).

Portanto, trabalhar a história cultural do social, a partir de sua “matéria-prima” essencial que são os textos, significa tomar

[...] por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais (sujeitos), traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse” (CHARTIER, 1988, p. 19).

Os textos não possuem um sentido oculto, intrínseco e único que caberia à crítica descobrir; “é necessário lembrar que todo o texto é o produto de uma leitura, uma construção do seu leitor” (CHARTIER, 1988, p. 61). Isso pode implicar numa “série de rasuras, emendas e amálgamas [...] em que a mente inconsciente [...] transpõe incidentes de um registro do tempo para outro e materializa o pensamento em imagens (SAMUEL, 1997, p. 45).

Diante disso, é possível perceber que os objetos teatrais podem ser utilizados como documento na pesquisa do historiador, ajudando a compreender e a refletir sobre a realidade social de um determinado período. Ademais, vale citar o que o historiador Roger Chartier escreve com relação à história e aos diferentes tipos de documentos:

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos pecu-

liares à época e ao lugar a que pertence, e dos seus próprios suportes de transmissão. Esta “materialidade do texto”, que deve ser entendida como a inscrição de um texto na página impressa ou como modalidade de sua performance na representação teatral, introduz uma primeira descontinuidade, fundamental, na história dos textos: as operações e os atores necessários ao processo de publicação não são mais os mesmos antes e depois da invenção de Gutenberg, da industrialização da imprensa ou do começo da era do computador (CHARTIER, 2002, p. 11).

Em virtude das transformações que abalaram tanto a escrita da história quanto a eleição de novos objetos a serem estudados, constata-se a necessidade de uma redefinição do campo de ação do pesquisador contemporâneo. Por um lado, uma história dos elementos constitutivos do espetáculo teatral, como proponho, não se apresenta como uma “outra história” em oposição e, portanto, divergente daquela que vem sendo repetida e tradicionalmente elegeu o texto teatral como documento central de suas reflexões. Por outro lado, tampouco é meu escopo banir o texto teatral deste espectro de discussão, mas sim me esforçar para entendê-lo como mais um elemento constitutivo, com o qual se trama o fio da história.

A lógica é que, ao longo dos vários períodos da humanidade, a capacidade de apreender e de compreender a história e, portanto, a forma de fazê-la está vinculada ao espírito do tempo. Arte memorial na sua essência, que se eterniza unicamente na memória do espectador, o teatro tem a tendência a englobar todas as artes, sendo algumas vezes tributário dessas outras manifestações.

A atividade teatral dialoga com outros campos do fazer artístico e, portanto, é lógico que se incentive uma história que dê conta das relações verificadas dentro e “fora” do fenômeno teatral. Nessa medida, trata-se da compreensão

do fato teatral como uma rede extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais que transitam entre a semiologia, a história, a sociologia, a antropologia, a técnica e a arte, a ideologia e a política, artesanal e industrial.

Denis Guénoun (2003), por exemplo, destaca o caráter multifacetado do teatro em suas articulações e possibilidades, levando em consideração, para uma análise mais aprofundada, tanto o público como a arquitetura teatral, o autor e o ator. Da mesma forma, Roger Chartier (2002) evidencia outro aspecto extremamente importante para o trabalho historiográfico: a “negociação” entre o teatro e o mundo social, ou seja, a “materialidade do texto” deve ser entendida como uma operação que inclui a produção do próprio texto (o discurso, à época), o lugar de produção e sua transmissão. José Ortega y Gasset lembra:

Um quadro [...] é uma “realidade imagem”. [...] A coisa “quadro” pendurada na parede de nossa casa está constantemente transformando-se no rio Tejo, em Lisboa e em suas alturas. O quadro é imagem porque é permanente metamorfose - e metamorfose é o Teatro, prodigiosa transfiguração. [...] O que vemos [...] no palco cênico, são imagens no sentido estrito que acabo de definir: um mundo imaginário; e todo teatro, por humilde que seja, é sempre um monte Tabor onde se cumprem transfigurações (GASSET, 1991, p. 36).

Como se percebe, o espectro de ação do fato teatral, por si mesmo, transborda a própria representação de um texto teatral e, conseqüentemente, a sua multiplicidade é fulgurante. O teatro, sendo uma prática coletiva inscrita no corpo social, está sujeito, por isso, a interrogações várias sobre a sua história, livre de preconceitos e enriquecida por tratamentos metodológicos específicos, condizentes com a natureza dos elementos que o constituem.

Desse modo, os estudos históricos podem ainda colaborar de modo bastante importante para o aprimoramento

da pesquisa na área de artes cênicas: em primeiro lugar, com uma discussão sobre as fontes documentais usadas em pesquisa nesta última área e, em segundo lugar, com uma reflexão acerca de teorias da história.

Tanto na área de história quanto nas histórias de teatro existentes, há uma nítida ênfase no texto teatral. Com a superação do chamado "textocentrismo", a pesquisa teatral, para ampliar seu campo de ação, vê-se obrigada a buscar novos documentos: fotografias, desenhos, cartazes, artigos de jornais, depoimentos e partituras²⁶⁴. Se, por um lado, observa-se atualmente uma riqueza em relação aos tipos de documentos utilizados para a pesquisa, por outro, há questões bastante complexas que envolvem a ideia de documento, por exemplo: a relação entre documento e monumento. O documento, seja ele texto, notícia de jornal ou mesmo foto, nunca é totalmente objetivo e inocente. O documento é sempre mais do que uma prova de um fato real ocorrido; ele é no mínimo o resultado de uma intenção de quem o produziu. Assim como um monumento é erguido por determinado grupo para exaltar um acontecimento ou uma pessoa, o documento é resultado da ação de alguém ou de um grupo e traz em si as marcas dessa ação.

Assim, pensando no campo da cultura, particularmente no teatro pós-1964, interessa salientar que, enquanto a maioria dos artistas estava profissionalmente vinculada à indústria cultural, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam novos caminhos. Estes procuravam se articular aos chamados novos movimentos sociais que aos poucos iam se organizando, apesar da repressão, especialmente em alguns sindicatos e em comunidades de bairro, muitas vezes em atividades associadas a setores de esquerda articulados à Igreja. Em Santo André, por exemplo, foi fundado em 1968 o Grupo de Teatro da Cidade

²⁶⁴ É interessante assinalar que o cartaz de teatro, entre outros documentos, pode ser analisado como um produto histórico ou como um objeto artístico. Conferir nessa perspectiva o trabalho de Serpa (1980).

(GTC), que, junto a vários outros grupos teatrais alternativos, montados na periferia paulistana - cita-se o Núcleo Expressão de Osasco, o Teatro-Circo Alegria dos Pobres, o Núcleo Independente, o Teatro União e Olho Vivo, o Grupo Ferramenta de Teatro e o Grupo de Teatro Forja -, constituiu o "teatro da militância", lembrando aqui o termo de Silvana Garcia (2004).

A proposta de arte operária - encampada por muitos grupos teatrais que atuavam na periferia - ligava dois polos: política e estética. Os trabalhadores chamavam a atenção para um outro tipo de teatro, que buscava, entre outras coisas, o engajamento social aliado ao universo lúdico. Autores como Fernando Peixoto (1981) e Octavio Ianni (1982), ao se referirem às experiências do Grupo de Teatro Forja destacam tanto a visibilidade do teatro dos trabalhadores, no cenário Brasil do pós-1964, como a arquitetura dos textos escritos por eles.

O "mundo operário" era escrito e (re)encenado pelos próprios envolvidos. A pouca familiaridade com a leitura, a dificuldade em decorar textos e o ato de representar não foram obstáculos intransponíveis para aqueles homens.

Os atores-operários de São Bernardo, por meio das peças teatrais (desde o grupo Ferramenta), fundiam diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outras figuras que, em conjunto, compunham um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Em última instância, as formas e produções culturais criam-se e recriam-se na trama das relações sociais, da produção e reprodução da sociedade, como um todo e em suas partes constitutivas.

Grupos como o Teatro União e Olho Vivo, o Núcleo Expressão de Osasco, o Núcleo Independente, o Circo-Teatro Alegria dos Pobres, o Cordão-Truques, Traquejos e Teatro, o Ferramenta e o Forja procuravam se vincular aos movimentos sociais de bairros, aos sindicatos, às comuni-

dades de base, fundindo política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura.

Os principais aspectos que aproximavam esses grupos entre si - não desconhecendo suas singularidades - eram: criação coletiva, atuação fora do âmbito profissional, produção de um teatro popular, busca do público da periferia e um compromisso com o espectador e a sua realidade.

O teatro produzido na periferia urbana se associava, assim, aos movimentos sociais, o que evidenciava o aparecimento de novos públicos, de novas temáticas, de novas linguagens e a dinamização de canais não convencionais de comunicação. Sobretudo, o teatro da periferia se colocava como objeto na própria cena historiográfica.

O GALPÃO E OS ESPETÁCULOS DE RUA

É interessante frisar, por exemplo, que entre 1979 e 1984 o grupo Forja se notabilizou por encenar, na maioria das vezes, textos escritos coletivamente. A primeira experiência de montagem de dramaturgos fora do meio operário ocorreu em 1981, com a apresentação de *Operário em construção*, cuja base são os poemas de Vladimir Maiakóvisky, Vinícius de Moraes e Tiago de Melo. Em 1984 foi produzida a peça *Dois perdidos numa noite suja* - escrita em 1966 - por ocasião das comemorações dos cinco anos de existência do grupo. Aliás, o autor da peça, o dramaturgo Plínio Marcos, era figura constante no ABC paulista: participou de numerosos debates, seminários e/ou palestras promovidos pelos sindicatos operários, assim como teve algumas de suas peças encenadas pelos grupos de teatro da região.

Na década de 1980 os atores-operários de São Bernardo leram e representaram textos teatrais de acordo com seu repertório sociocultural. Esse processo complexo se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações do Forja em seu sindicato, noutros sindicatos e em diferentes bairros da

grande São Paulo. Era uma oportunidade a mais para trocar ideias sobre os textos encenados. A plateia subia no palco e seus componentes, ultrapassando os limites de meros espectadores reflexivos, passavam a integrar o elenco e construir novas cenas, com diferentes discursos que faziam a intertextualidade do já dramatizado. Por sinal, ao se referir aos diferentes gêneros literários, Benoît Denis salienta que o teatro é um “lugar” importante do engajamento; é exatamente aquele que propicia as formas mais diretas entre escritor e público,

[...] através da representação teatral, as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatez de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende (DENIS, 2002, p. 83).²⁶⁵

Essas trocas culturais em uma sociedade classista, massificada, apresentam-se para os sindicatos e os ativistas como uma maneira de se apropriar daquilo que é desde cedo recusado a eles: no caso, o conhecimento. Os trabalhadores iam progressivamente se dando conta da potencialidade e da riqueza da área cultural para o fortalecimento do sindicalismo. Sobretudo, começaram a perceber que a cultura não podia ser entendida apenas como um suporte utilitarista, pois a formação e o aprimoramento intelectual dos trabalhadores devem se conectar à sua luta constante no interior da sociedade capitalista. Sem dúvida alguma, todas as informações aqui reunidas compõem uma parte importante da história social e cultural dos atores-operários do ABC, numa cartografia teatral do cenário chamado Brasil. Mas a história continua a ser contada, em outros contextos, por outros personagens e noutros lugares.

²⁶⁵ Teatro político e teatro engajado são algumas denominações de um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Para o crítico inglês Eric Bentley (1969), o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado.

Exemplo disso é a trajetória do Grupo Galpão, de Belo Horizonte, que de uma maneira bastante peculiar soube conciliar experimentação, pesquisa artística e organização profissional, o que, por si só, não é nada fácil para uma companhia teatral. O grupo, criado por cinco atores em 1982 - após uma experiência de trabalho com o diretor George Frosher e o ator Kurt Bildstein, ambos do Teatro Livre de Munique -, estabelece, entre outros objetivos, o interesse pelas variantes cênicas do palco, do circo e do teatro de rua, sem contar ainda com as seguintes diretrizes:

- facilitar o acesso à cultura, ao teatro, popularizando-o;
- procurar, através do teatro de rua, uma forma mais direta e espontânea de comunicação com o público;
- tentar desenvolver uma estrutura de trabalho na qual exista a possibilidade de participação do público no espetáculo, criando assim um constante desafio e uma constante provocação, tanto da parte dos atores quanto do público;
- 'desinstitucionalizar' o palco;
- buscar novas alternativas de espaço teatral, uma vez que nisso consiste um dos maiores problemas da nossa realidade cultural regional (MOREIRA *et al.*, 2006, p. 248).

Nesse sentido, desde as primeiras montagens de rua - que aqui serão referidas²⁶⁶ - pode-se falar de um teatro comprometido com temas e linguagens populares, como é o caso de *E a noiva não quer casar...* (1982 - 1985), esquete de rua escrito por Eduardo Moreira e que marca a fundação do grupo. Essa farsa ligeira conta a história de uma jovem que tem muitos admiradores, mas que não consegue decidir-se por nenhum deles. Seus pretendentes são equilibristas, mágicos e comedores de fogo. Quando

²⁶⁶ Ver, entre outros, Trotta (1995), Espírito Santo (2006, p. 245-262), Alves e Noe (2006), Moreira (2007). Sobre os espetáculos vale conferir as imagens disponíveis em <http://www.grupogalpao.com.br/port/home> (acesso em: 25 jun. 2020).

se dá conta que prefere dançar em vez de casar, a noiva recebe o título de “rainha da escola de samba” e a comédia se transforma em carnaval. A peça, encenada com os atores sobre pernas-de-pau e desenvolvida a partir de números e habilidades circenses, conseguiu atrair grandes plateias para as ruas de Belo Horizonte, evidenciando, por assim dizer, novos canais de comunicação do fazer teatral.

Ó pro cê vê na ponta do pé (1984-1991) é outro esquete - nesse caso, uma criação coletiva - que, ao abordar o cotidiano urbano, mistura códigos e sinais diferenciados como a mímica, o teatro de bonecos, malabarismo e técnicas circenses. Os personagens são um bêbedo apaixonado por um manequim-bailarina exposto na vitrine de uma loja, um policial discutindo com um camelô, um mendigo e um político manipulador de eleitores. É interessante registrar que a encenação desse trabalho se pautava pelo toque de improvisação e descontração: uma enorme caixa preta era armada pelos atores, em praça pública, no momento da representação. Enquanto uns faziam acrobacias, outros se ocupavam com a construção da caixa e, por fim, como num passe de mágica, saíam dela para contar histórias.

Em seguida podemos citar *A comédia da esposa muda* (1986-1993). A partir de um texto de autor desconhecido, o foco temático central recai sobre o casamento e a posição da mulher na sociedade. O casal Briguela e Vesúvia não consegue ser feliz, “a menos que o primeiro se torne surdo ou que a segunda permaneça muda”. No instante em que Vesúvia recupera a voz, depois de uma cirurgia, em vez de pronunciar frases românticas há tanto tempo esperadas pelo marido, ela se mostra rabugenta e questionadora da vida de mulher casada. A comunicação entre eles por meio da palavra se torna impossível. A “solução” para o conflito é outra cirurgia, de igual sucesso, mas dessa vez em Briguela, que fica totalmente surdo e, assim, indiferente às lamúrias da mulher (Moreira, 2007). Os atores, mais uma vez, improvisavam a cada apresentação, utilizando técnicas

diferenciadas, como pantomima e música, que fizeram do espetáculo um grande sucesso – tanto que foi apresentado por sete anos e projetou o grupo internacionalmente.

Mais adiante temos *Foi por amor* (1987-1992), um esquete de quinze minutos, escrito por Antônio Edson e Eduardo Moreira, que denuncia o machismo no cenário brasileiro contemporâneo. Nesse sentido, focaliza com ironia algumas mulheres de Minas Gerais que foram assassinadas pelos seus maridos, sendo que estes, na maioria das vezes, saíram impunes, configurando o chamado e reconhecido crime passional. Nessa peça, os atores se apresentavam em lugares inusitados: praças, bares, festas (inclusive de casamentos), filas de ônibus, salas de espera, instituindo como que um “teatro de guerrilha”. Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está “dentro” e o que está “fora” do sistema instituído.

Corra enquanto é tempo (1988-1994), de Eid Ribeiro, aborda o tema da proliferação das seitas religiosas protestantes e dos grupos de crentes. Em cena, embalada pela primeira vez com música ao vivo, uma demolidora crítica ao charlatanismo e à manipulação da fé por meio da disputa de um ponto de rua entre uma família de pregadores e um travesti.

Em *Romeu e Julieta* (1992-2000), de William Shakespeare, dirigida por Gabriel Villela, o Galpão aprofunda seu trabalho pela cultura brasileira, mediante a recriação de clássicos adaptados para as ruas e praças das cidades. A peça transpõe a tragédia dos dois jovens apaixonados para o contexto da cultura popular brasileira, especialmente na figura do narrador, que rege toda a ação com uma linguagem inspirada em Guimarães Rosa e no sertão mineiro.

Citamos ainda dois dos mais recentes investimentos da trupe: a criação coletiva de *Um Molière imaginário* (1997-

2007) - adaptação de *Le malade imaginaire* de Molière -, peça temperada com humor, irreverência e lirismo e que foi apresentada em mais de cem cidades brasileiras, bem como em Santiago, no Chile, e na cidade do Porto, em Portugal, e a comédia *Till, a saga de um herói torto*, de Luís Alberto de Abreu. Esta última lança mão das técnicas e formas tradicionais do teatro de rua, herdadas da *commedia dell'arte* e seu jogo de improviso, combinado com recursos do circo e da música. Os atores cantam e tocam, entram e saem pelas laterais, fundos e alçapões do próprio tablado erguido a cerca de um metro do nível da rua.

Dessa forma, ao combinar linguagens plurais (como a do circo) e tradições, o grupo ressignifica e (re)apresenta o espaço público para atores e espectadores, o que certamente contribui para alimentar uma orientação poética popular que se reflete nas produções contemporâneas. Cabe, portanto, ressaltar a opinião de Eduardo Moreira sobre os sentidos dessas produções, pois os textos

talvez sejam difíceis de ser lidos dissociados de sua encenação. Não são obras teatrais escritas por um dramaturgo dentro de um gabinete, mas peças que foram ensaiadas e apresentadas milhares de vezes, constantemente, adaptadas e transformadas pelos atores e diretores que as criavam. Elas estão intrinsecamente ligadas à prática do teatro e de um teatro mais volátil, o praticado no espaço democrático e aberto da rua, sempre passível de interferência pelos espectadores (MOREIRA, 2007, p. 10-11).

Nesse sentido, o teatro na rua (re)organiza os textos e as linguagens visuais:

Figuras mágicas invadem o itinerário, o roteiro, o cotidiano das pessoas. É como uma miragem: de repente, no meio da rua, surgem figuras extraterrenas, altas, magras, vestidas impropriamente e apitando - é o

espetáculo que surge. [...] É a confusão, o impacto, o irreal, o inesperado, o estranho, o esdrúxulo, a irreverência, o atrevimento, a provocação... É a farsa mais real, que assume inclusive o risco igual ao do fato, como se fosse real (FERNANDES, 2006, p. 250-251).

Sem sombra de dúvida, o Galpão procura privilegiar o contato com o público e a coparticipação deste em seus espetáculos, caracterizando uma relação de improviso, na qual ficção e vida estão entrelaçadas. Sobretudo, temos um movimento dialético na medida em que as atividades exercidas no palco e na rua não estão dissociadas. Pelo contrário, as múltiplas técnicas de teatro de rua (pernas-de-pau e malabarismos) inspiraram produções para o palco e as estratégias próprias do espaço fechado (atenção especial ao roteiro do texto) foram, por sua vez, adotadas nas *performances* ao ar livre.

Merece atenção, portanto, a reflexão de Chico Pelúcio, integrante do grupo há mais de vinte anos, sobre o(s) significado(s) do espaço urbano:

A rua nos dá uma capacidade maior de romper com a quarta parede. Esse jogo com a platéia, essa liberdade, essa facilidade de ver o público, de falar e de comunicar dão a química do Galpão. A rua forma bem o ator, dá um estado de energia diferente em relação ao ator que só tem a formação de palco. A rua é uma coisa importante para o ator, mesmo sendo espetáculo super marcado, super fechado. Na rua, você entra em cena e não tem como ignorar o que você ouve realmente e vê realmente. E isso te coloca num estado de disponibilidade de até improvisar em cima do que acontece (PELÚCIO, 2002, p. 128-129)²⁶⁷.

Por isso mesmo, cabe aqui reiterar os múltiplos sentidos da noção de engajamento(s); seja ele qual for, é exa-

²⁶⁷ Sobre espaços teatrais, atores e público ver Matzke, 2014.

tamente o que procura exprimir o modo de intervenção na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem e a crítica ao modo de produção capitalista, mas também a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade. Engajamento “político” ou “legítimo”, como lembra Eric Hobsbawm, (1998, p. 146 e p. 154) noutra contexto, “pode servir para contrabalançar a tendência crescente de olhar para dentro”, no caso, “o auto-isolamento da academia” apontando, por assim dizer, para além dos circuitos tradicionais. Nesse sentido, Mariângela Alves de Lima, numa passagem importante, afirma que a constituição de um grupo de teatro

significa reunir fiapos de informação dispersos, criar um espaço expressivo para sedimentar a amargura, levantar a dúvida e ensaiar a resistência. Independentemente do espetáculo que venha a produzir, a formação de um grupo é uma ação cultural e uma ação social (LIMA, 2005, p. 238).

Desse modo, caminhando por trilhas diversas, o Galpão, assim como o Forja e tantos outros, notabilizou-se pelo engajamento político aliado à crítica à sociedade capitalista. Como que sismógrafos do seu próprio tempo, esses grupos procuraram captar e (re)elaborar as imagens, os sons e os sentidos das experiências sociais. Como disse, tempos atrás, Wanda Fernandes:

Criar e atuar.

O teatro é isso e está na rua. Vamos lá, minha gente?

Hoje tem goiabada?

Tem sim Sinhô! (Fernandes, 2006, p. 251).

REFERÊNCIAS

ALVES, Junia; NOE, Márcia. *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2006.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 1988.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.

ESPÍRITO SANTO, Denise. Pequenas tradições e o teatro brasileiro dos anos noventa. *In: BUENO, André (org.). Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 245-262.

FERNANDES, Wanda. Reflexões sobre teatro de rua. *In: ALVES, Junia; NOE, Marcia. O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2006, p. 249-251.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GASSET, José Ortega y. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HOBBSAWM, Eric. Engajamento. *In: Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 138-154.

IANNI, Octavio. Um pesadelo a diversas vozes. *In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 9-14.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. *In: NOVAES, Adauto (org.). Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac Rio, 2005, p. 234-259.

MATZKE, Annemarie. Living in a Box: sobre o caráter midiático de configurações espaciais. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues, LIMA, Evelyn Furquim Werneck e COLLAÇO, Vera (org.). *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 9-17.

MOREIRA, Eduardo *et al.* Proposta de trabalho. In: ALVES, Junia e NOE, Marcia. *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2006, p. 247-248.

MOREIRA, Eduardo (org.). *Textos de rua*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2007.

PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um *vaudeville*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 8, n. 15, 1987-1988, p. 61-89.

PEIXOTO, Fernando. Quando o povo assiste e faz teatro. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 31-38.

PELÚCIO, Chico. Reflexões sobre o Grupo Galpão e a ética do teatro (entrevista com Chico Pelúcio). *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 13, 2002, p. 98-131.

SAMUEL, Raphael. Teatros de memória. *Projeto História*, São Paulo, n. 14, Educ, fev., 1997, p. 41-81.

SERPA, Izaura. *Os cartazes de teatro de Elifas Andreato: uma leitura dialética de sua obra*. São Paulo, 1980, Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - ECA, Universidade de São Paulo.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. Rio de Janeiro, 1995, Dissertação (Mestrado em Teatro) - UniRio, Rio de Janeiro.

5.4 ASPECTOS IDEOLÓGICOS E ESTRUTURAIS EM AS VARIEDADES DE PROTEU DE ANTONIO JOSÉ DA SILVA (1705-1739) E ANTONIO TEIXEIRA (1707-1774)

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa²⁶⁸

No ano de 1737 o Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, viu estrear em seu palco duas óperas cuja autoria textual pertence a Antonio José da Silva (1705-1739), cognominado **o Judeu**. A primeira foi levada no carnaval daquele ano e se chamava *Guerras de Alecrim e Mangerona*, a única do autor sobre um tema contemporâneo, já que todas as demais tratam de temas mitológicos ou literários. A segunda ópera estreou logo a seguir, em maio do mesmo ano, e se intitulou *As Variedades de Proteu*. Essa ópera só é citada nominalmente uma vez nas fontes brasileiras sobre o século XVIII e isso se dá no primeiro período de atividades da Ópera Nova do Rio de Janeiro, entre 1778 e 1790, ao lado de outras óperas do Judeu (BUDASZ, 2008, p. 194). Entretanto é bastante provável que ela estivesse no repertório dos teatros brasileiros que montavam comédias portuguesas (como eram também chamadas) de Antonio José, incluindo a anterior Casa da Ópera do Padre Ventura, igualmente no Rio.

As informações sobre as apresentações das óperas do autor carioca são numerosas. Em 1762, ou antes disso, elas eram levadas à cena em Belém, no Grão-Pará, como afirmava em tom de reprovação o bispo de Belém, D. João de São José Queirós (PÁSCOA, 2008, p. 13). Elas foram nominalmente citadas ou em conjunto pela atribuição de sua autoria como sendo apresentadas em muitos lugares depois disso, nas cidades e vilas do Mato Grosso, São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás etc. (BUDASZ, 2008, p. 193). Sua presença pode ainda estar associada a muitas referências genéricas,

²⁶⁸ Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

especialmente nas de grandes eventos que contaram com muitos títulos. Sem indicação de título ou de autor há imensa quantidade de registros de óperas no Brasil do século XVIII. Por exemplo, em Cuiabá, no ano de 1761, comédias foram apresentadas em comemoração ao casamento da Princesa do Brasil, D. Maria, com seu tio, o Infante D. Pedro, o que viria a se repetir em outros anos adiante na mesma cidade para marcar datas cívicas e homenagens.

Nascido no Rio de Janeiro em 1705, Antonio José da Silva provinha de uma família de linhagem judaica. Filho de João Mendes da Silva, advogado e homem de letras que publicara obra literária e vivia do engenho na região de São João de Meriti, com Lourença Coutinho, também de família hebraica. Teve mais dois irmãos e junto da família foi levado para Portugal, em 1712, em virtude de acusações feitas junto ao Tribunal do Santo Ofício, pelo bispo carioca. (PEREIRA, 2007, p. 20) Já em Lisboa, tendo perdido seu patrimônio, confiscado pela Inquisição, e após ser condenado num auto-de-fé em 1713 ao cárcere e hábito penitencial, João Mendes da Silva resolveu permanecer naquela capital com a família, estabelecendo-se como advogado, indo morar no Pátio das Comédias, um prenúncio da aproximação do filho com a atividade teatral.

Antonio José ingressou em 1722 no curso de Cânones da Universidade de Coimbra, mas foi interrompido em 1726, quando submetido ao seu primeiro processo no Santo Ofício. Junto de sua mãe e seus dois irmãos foi encarcerado no Palácio dos Estaus, sede da Inquisição portuguesa (BARATA, 1998, p. 47). Torturado para denunciar mais pessoas, inclusive sua mãe, após mais de dois meses foi solto da prisão, enquanto os demais parentes ficaram ali por mais tempo: seus irmãos foram soltos em 1728 e sua mãe liberada em 1729 (PEREIRA, 2007, p. 23).

Não se tem certeza até o momento se concluiu o curso em Coimbra, mas o certo é que trabalhava no escri-

tório de advocacia do pai, junto com o irmão Baltazar. Em 1735, já envolvido nas lides teatrais, se casou com Leonor Maria de Carvalho, também cristã-nova. Em 1737, Antonio José, sua mulher Leonor, seu irmão André e sua mãe foram novamente presos, denunciados por uma empregada da casa; acusaram-no ainda de ter feito cinco jejuns judaicos na cadeia, pelo que foi sentenciado como “convicto, negativo, pertinaz e relapso no crime de heresia e apostasia” (PEREIRA, 2007, p. 57), tendo seus bens confiscados e sendo declarado excomungado, liberando-o, como era costume, às mãos da justiça secular. Esta ficava, assim, encarregada da execução, ocorrida em 18 de outubro de 1739, sempre num auto de fé (PEREIRA, 2007, p. 27).

Ao lado do trabalho no escritório de advocacia, Antonio José da Silva manteve a tradição da criação literária, como seu pai, que neste caso se vincula à ocupação teatral, destacando-se a elaboração dramatúrgica que o afamou. Entre 1733 e 1738 suas óperas joco-sérias foram estreadas sobretudo no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, instalado a um tempo numa morada que fora do Conde do Soure. Chamaram-se joco-sérias a tais peças “por lembrarem os recursos híbridos da tragicomédia, [...] mistura entre a elevação do trágico e o realismo do cômico” (PEREIRA, 2007, p. 28) e eram encenadas por bonecos articulados de grande dimensão, os bonifrates.

Nessa criação artística juntou-se a ele o compositor Antonio Teixeira. Nascido em 1707, foi bem jovem enviado para estudar em Roma, com bolsa do rei D. João V, como parte de uma estratégia do monarca português em se perfilar estética e politicamente com a capital do mundo católico. Em 1728, Teixeira retornou a Portugal, para ocupar a posição de mestre do Seminário Real de Música, organista da Sé Patriarcal de Lisboa, sendo também capelão cantor e examinador do cantochão; como compositor deixou, dentre obras sacras, o célebre *Te Deum* monumental que o afamou ainda no século XVIII, além de sete óperas. (MAZZA, 1944,45, p. 18)

O Paço Ducal de Vila Viçosa, em Portugal, conserva tanto os manuscritos em partes cavas para *As variedades de Proteu* quanto para *Guerras de Alecrim e Mangerona*. O nome de Antonio Teixeira somente consta das carátulas de cadernos de partes desta última. Não há menção alguma de autoria na primeira, mas, desde o início, foi atribuída a Antonio Teixeira - seja pela informação de José Mazza, seja pela fácil associação da música de uma com outra ópera - fomentando um maior interesse dos pesquisadores a respeito desse compositor.

Stephen Bull especula que durante a estada de Teixeira em Roma o músico teve contato com o trabalho de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) autor de música sacra, óperas sérias e *intermezzi* cômicos, o que poderia ter inspirado o jovem músico a compor óperas em português (BULL, 2005, p. 5). Mas o início da fase produtiva de Pergolesi se deu quando Teixeira já estava de volta a Lisboa. Além disso, o uso de textos em vernáculo já era uma tendência popularizante do gênero operístico, que não se limitava à obra de Pergolesi, e deve ter alcançado o músico português num processo bem mais largo que hoje se atesta em diferentes países europeus.

Em *As Variedades de Proteu*, Antonio José da Silva resgata um tema mitológico e literário popular na Europa de sua época, trabalhado por diversos autores contemporâneos, tanto em Portugal, quanto na Espanha ou mesmo na Inglaterra. As variedades aludem às *Metamorfoses* de Ovídio (Séc. I), onde aparece Proteu e seu poder mutante. Proteu na mitologia grega também era chamado de "o velho do mar", por se tratar de uma antiga divindade marinha, filho de Oceano e Tétis; como era comum aos deuses marinhos, mas, em grau mais elevado, possuía o dom de se metamorfosear (HACQUARD, 1996, p. 249). Por vezes, esse dom era usado para afastar aqueles que o buscavam, como Menelau na célebre e ainda muito mais antiga *Odisseia* de Homero.

Na obra de Antonio José, Proteu usa a metamorfose para fins de sedução, com objetivos de romper as convenções sociais, numa clara metáfora às mudanças no decoro como forma de renovação das mentalidades que o processo iluminista instigava.

Além de Proteu, outras personagens são retiradas do repertório mitológico. Nereu, outra divindade marinha benfeitora, é retratado como irmão de Proteu, na ópera. Nereu também possuía, de acordo com a mitologia, o dom da metamorfose, mas, na obra do Judeu essa capacidade é reservada exclusivamente a Proteu, ou pode ser eventualmente concedida por ele, como o faz com seu criado Caranguejo. O Nereu mitológico era pai de cinquenta filhas, chamadas nereides, filhas dele e sua esposa Dóris, ou Dórída (HACQUARD, 1996, p. 215), também relatados por Ovídio. Dórída também é personagem da ópera, sendo inicialmente noiva de Proteu, mas que acaba posteriormente comprometida com Nereu por causa do decoro cortês do matrimônio entre iguais por nobreza. A ação se passa na corte de Flegra e o único que demonstra qualquer poder sobrenatural é Proteu, que, segundo o argumento, tem suas variedades como um “privilégio que lhe concederam os deuses” (SILVA, 1958, p. 5). Nenhuma das restantes personagens aparece como divindade e sua condição humana é bem explícita e situada socialmente.

Apesar de os textos tratarem sobre a antiguidade mitológica ou histórico-literária, a atualidade sempre estava presente de algum modo na obra de Antonio José da Silva. Neles é clara a crítica às instituições, aos governantes, aos costumes e às práticas comuns da Lisboa joanina, quiçá de todo o mundo luso-brasileiro do tempo, perceptível ao público que frequentava o teatro do Bairro Alto e demais casas teatrais que a abrigaram, ainda que as personagens estivessem retratadas como deuses, heróis ou monarcas (PEREIRA, 2007, p. 29).

Nesse sentido, marcam presença constante na obra de Antonio José da Silva alguns personagens, introduzidos aos pares, identificados com os extratos populares do tecido social, a quem o autor concede a veia cômica, de fazer a graça, e por isso mesmo chamados de graciosos. O gracioso é normalmente alguém da plebe que seja próximo ao senhor de estirpe nobre ou aburguesada, que com ele está envolvido numa relação de servidão e confiança. É o gracioso, entretanto, que conduz a trama, sendo indispensável na resolução das intrigas que se desenrolam em cena, justamente porque sua conduta social é maleável e as poucas imposições de costumes para a manutenção de sua condição lhe sejam flexíveis. É assim aquele que mais se aproxima do público comum, fazendo comentários que seriam incomumente proferidos por um nobre ou senhor, mas que são reveladores do ideal de equanimidade e liberdade que está presente ao longo da narrativa. Seu linguajar também é compatível com a classe que representa e para aquela a quem fala, fazendo uso de expressões do homem comum, representando assim uma voz da consciência social, com um sentido prático da vida (PEREIRA, 2007, p. 43). Para cada um destes personagens graciosos, Antonio José elaborou um antropônimo caricato, um nome que evocava o riso e ajudava a compor a personalidade de cada personagem lhe selando uma ideia conceitual. Que melhor pretensa companheira de um caranguejo senão a maresia? Que melhor nome nesse mesmo caso para uma moça de comportamento enjoativo? Pereira afirma que o libretista “utiliza o artifício da literatura clássica para radiografar o comportamento da nobreza de seu tempo: a vida parasitária, o casamento por encomenda o desprezo e a arrogância com os plebeus” (PEREIRA, 2007, p. 36) que alcançam os graciosos por uma pouco eficaz imitação que fazem de seus superiores ou por oposição de condição.

Grande parte dessa descrição corresponde à figura de Nereu, irmão de Proteu, que se interessa mais pela estirpe e pela nobreza de sangue do que por qualquer outra qualidade que sua atribuída noiva Cirene possa ter. Logo, sendo ela uma plebeia passando-se involuntariamente por princesa, virá no decorrer da trama uma situação de conflito diante de seu compromisso, determinante para sua condição e seu futuro, como se vê no momento chave de seu colóquio com Nereu:

Cirene: visto isso, a não ser eu princesa, não seria objecto de teu amor?

Nereu: Não suponhas um impossível, quando alcanço a fortuna de possuir-te princesa e formosa.

Cirene: Pois averte, já que me apelidas de Vênus, que como deidade estimarei mais os cultos de formosa, que os atributos de princesa.

Nereu: Para mim não há mais formosura que a nobreza; e, amando-te como princesa, te adoro como bela.

(SILVA, 1958, p. 29)

E ao final da ópera, ao descobrir a verdadeira identidade de Cirene, Nereu reafirma quais os valores da mentalidade e casta que representa:

Nereu: Ainda te atreves, fementida, tirana, a lembrar-me o nome de esposa? Por isso tentavas com cautelas que te adorasse como bela e não como princesa? Pois agora, que não variei de sistema, não sendo tu quem eu imaginava, desprezo a tua formosura, por não ser adornada de majestade.

(SILVA, 1958, p. 89)

Ao mencionar que não “variou de sistema”, a frase de Nereu remete diretamente ao título da ópera, às **variedades** de Proteu. Nereu mantém-se firme em seu **sistema**, ou seja não varia, não flexibiliza a regra de crença no valor mais alto

que acredita ter o sangue, a aristocracia e a posição social. Proteu entretanto varia, de mentalidade e costume, portanto de decoro e lócus; mostra ao público que há valores maiores para definir a essência humana como os nobres sentimentos (amor, perdão, amizade etc.) ou a verdade que os sentimentos explicitam. Por isso é exaltado e definido em oxímoro pelo criado Caranguejo: “[...] Todos ficam acomodados e satisfeitos com as suas consortes, e Proteu, mais que nenhum, pois com as suas variedades e mudanças mostrou a maior firmeza nos amores de Cirene” (SILVA, 1958, p. 90).

A personagem de Cirene, por sua vez, traz questões interessantes a considerar. Desde cedo, já na primeira cena, Cirene deixa transparecer seu receio de ser desmascarada, quando pede a Políbio, seu verdadeiro pai: “Políbio, não te apartes de mim um instante” (SILVA, 1958, p. 12). Sempre que encontra oportunidade, Cirene tenta fazer seu noivo Nereu perceber que há outras virtudes que não a realeza, mas este se encontra surdo a seus comentários. Ela não compreende um casamento de conveniências e tampouco se vê impedida de o comentar com o principal representante do decoro que se lhe impõe:

Rei: Que te aflige, Cirene?

Cirene: Achar, senhor, um esposo que me adora por política, mas não por afecto. (SILVA, 1958, p. 29)

A condição de Cirene proporciona outra situação à volta da mesma discussão ideológica. No momento em que Proteu, tentando atingir Políbio e acaba ferindo Cirene, a criada Maresia desfere:

Maresia: Vamos. Coitadinha! Ainda assim, o sangue real é vermelho como os outros sangues. (SILVA, 1958, p. 61)

Esse comentário não passou despercebido aos leitores mais modernos, como não terá passado despercebido pela plateia do Bairro Alto. José Pereira Tavares, responsável pelo

prefácio e pelas notas da edição de 1958 da obra completa do Judeu, que dedica suas notas de rodapé a esclarecer expressões já em desuso ou palavras arcaicas, comenta sobre esta fala de Maresia, citando-a como um “comentário algo arrojado” (SILVA, 1958). Paulo Roberto Pereira também identifica esta passagem como uma reação dos graciosos “numa postura carregada de ironia ante o golpe do casamento como trampolim social” (PEREIRA, 2007, p. 37).

De modo *nonsense*, Maresia acaba revelando um sentimento de rebeldia, ao cogitar que o sangue real é igual ao sangue plebeu, vermelho, e não azul; ou ainda, que a inexistência do sangue azul é a alegoria da não existência de determinismos de superioridade entre as pessoas. Mesmo sabendo que a teoria do sangue azul da realeza não se comprovava como fato físico, e ainda resistir por muito tempo como definição social a serviço da distinção entre estirpe real e linhagem plebeia, é notável ver essas palavras serem ditas inequivocamente por uma personagem popular ainda na Europa católica da primeira metade do século XVIII. No entanto, Antonio José alivia tensões na assistência teatral do tempo, quando todo o plano de Políbio, e conseqüentemente a origem plebeia de Cirene, vêm à tona. Logo após a revelação, diz Maresia:

Maresia: Quando eu vi que tinha sangue vermelho como o meu, logo duvidei que fosse de sangue real. (SILVA, 1958, p. 88)

O dramaturgo joga ainda com tipologias em construção: Maresia é a jovem ingênua, que acredita facilmente no que lhe dizem - e por isso é desde o início enganada pelo outro criado, Caranguejo - assim como todos os cânones que lhe impuseram na vida. Por ser crédula, ela refletiria a credence popular, satirizando-a de certo modo e à sua maneira simplória. Sob esse aspecto, a primeira afirmação, quando se surpreende ao constatar o sangue vermelho, não seria uma reação de rebeldia, mas sim a voz da inge-

nuidade popular em acreditar ainda numa distinção entre os estamentos sociais que tivesse sido determinada de nascença ou divinamente. A ingênua viria, como o galã e o vilão, a se tornar um tipo dramático recorrente até a primeira metade do século XX no Teatro, e de certa maneira ainda muito em uso em parte da dramaturgia filmada, especialmente nas telenovelas atuais.

Boa parte das situações cômicas da obra são a visão prática de mundo que Maresia e Caranguejo, como casal de graciosos, protagonizam. Caranguejo, em resposta aos arroubos poéticos e eruditos de Proteu, apaixonado por Cirene, revela seus ideais:

Proteu: [...] Viste aquela perfeição que, imortalizando-se nas suas galhardias, se fez adorar como deidade? Viste aquela neve que, derretida de melhor estrela, soube congelar os corações? Viste aquele ondeado epílogo de luzes, em cujos anéis presa a memória não se lembra de outra igual maravilha? Viste...
[...]

Caranguejo: [...] Eu porventura vi nada disso que dizes? Eu vi astros, estrelas, deidades, nem luzes? [...] Eu cá, no meu amor, sigo outra filosofia mais natural: a formosura, cá para mim, há-de ser clara, palpável, que todos a entendam, como as pastoras do tempo antigo.

(SILVA, 1958, p. 15)

A oposição entre o discurso carregado de retórica gongórica e tópicos de fantasia e a fala mais naturalista, que aludem a certas ideias árcades, é também um conflito de gerações, de escolas e de posturas no panorama intelectual do tempo.

Podemos encontrar ainda outros muitos exemplos que parodiam e satirizam os costumes retratados na ópera. Fica muito clara a permissão de certas brechas no decoro social, como a dissimulação: a ambição de Políbio, tentando

ascender socialmente a uma posição que não é sua por direito, fazendo de sua filha moeda no seu arriscado jogo, como um retrato da burguesia ascendente, que trama(va) laços de casamento para subir na escala social, sem que a o final da ópera lhe aconteça qualquer pena. O pecado é pouco grave, pois some na intercessão de Proteu em favor de Políbio, como uma deixa para os nobres de sangue provarem que também são nobres de caráter, e, portanto, dignos da nobreza que ostentam.

As óperas joco-sérias podem ser inseridas num cenário europeu onde floresciam óperas cômicas populares de resgate das raízes nacionais: a *zarzuela* espanhola, do início do século XVII; a *ballad opera* inglesa, impulsionada por Henry Purcell; o *Singspiel* alemão, que produziria obras como *Die Zauberflöte*, de Mozart; o *vaudeville* na França a reunir vários tipos de teatro em voga; e a *opera buffa* italiana, onde já havia um criado à maneira do gracioso da tradição ibérica (PEREIRA, 2007, p. 49).

Desses, a Zarzuela, por motivos históricos e geográficos, é a que parece ter conseguido mais influência sobre o modelo dramático dois Antonios. Segundo Barata, a Zarzuela era

[...] muito próxima dos *ballets de cour* franceses ou ainda das *court masques* inglesas. Os ingredientes eram bastante idênticos nas três formas de espetáculo citadas. Espetáculo essencialmente visual, cortesão, onde as partes faladas alternavam com trechos musicais, tudo se exibiu num espaço cênico enfatizado, ricamente decorado, e onde as personagens que conduziam a acção se cruzavam, em cena, com danças ou recitativos individuais. Os *coros*, *villancicos*, *seguidillas*, *arias*, alternavam livremente com recitativos ocasionais, estilisticamente despreziosos. [...] (BARATA, 1998, p. 200)

José Máximo Leza, estudando as transformações da zarzuela ao longo de dois séculos, destaca algumas características presentes no gênero no início do século XVIII:

*Por lo que se refiere a los elementos "internos", la zarzuela va combinando rasgos de una dramaturgia heredada de la comedia mitológica española, con formas musicales y argumentos derivados del *dramma per musica* italiano. La mixtura de partes declamadas y cantadas junto a la combinación de personajes serios y cómicos son algunos de los aspectos que se mantendrán al comenzar el nuevo siglo; sin embargo la inserción de nuevas formas musicales altera significativamente la dramaturgia del género, convirtiendolo en un lugar de encuentro en el que convivan coplas y seguidillas con recitativos y arias da capo (LEZA, 2003, p. 1701).*

Ambos autores nos dão algumas características marcantes das zarzuelas presentes que podem ser claramente encontradas em *As variedades de Proteu*. A primeira é a alternância entre trechos cantados e trechos falados. A estrutura da ópera joco-séria de Teixeira e Silva mescla diálogos falados e partes musicadas, divididas estas em recitativos, árias, duetos, coros etc. *As variedades de Proteu* contam com 23 momentos de música, sendo um coro inicial, que se repete ao final, um quarteto (ária a 4), um trio, dois duetos (ária a 2), doze árias e cinco recitativos (na ópera chamados de *recitados*), computando dezessete *cantorias*, nome genérico que se dava às porções musicais da peça.

Todas as árias são no modelo *da capo* (ABA') exceto as de Caranguejo, na forma de Rondó (ABAB); a escolha pode ser outra evidência da vinculação ideológica, em vista de forma e personagem serem ambos relacionados com o viés popular àquele tempo. Todas as árias a solo ou em conjunto são colocadas ao final das cenas e conseqüentemente ao final dos atos/partes; os finais com ensemble estiveram

de moda ao início da segunda metade do século XVIII e muitas obras foram reformuladas em libreto e partitura para acomodar esta escolha que se tornou exigência das plateias por seu dinamismo dramático e interesse musical.

A outra característica dramaturgicamente importante é a mistura de personagens sérios e cômicos numa mesma trama que em alguns casos pode ser também a de duas narrativas em torno de um mesmo tema. Em *As variedades de Proteu* há seis personagens sérios, ou da tragédia, como também se dizia (Proteu, Cirene, Nereu, Dórida, Ponto e Políbio) e um casal de graciosos (Caranguejo e Maresia), como era bastante comum nas obras do Judeu, com exceção de *Guerras do alecrim e mangerona*, que tem dois casais.

A proximidade com a zarzuela se revela ainda por uma das vertentes do estilo musical escolhido por Teixeira ao compor a música da ópera.

A forma musical empregada por António José da Silva não era, nem os costumes teatrais da ópera o permitiam, a da ópera séria, com trechos a solo e de conjunto separados por recitativos, mas a da ópera jocosa ou bufa, em que se podiam empregar os dialectos, sendo faladas todas as partes não líricas. [...] (BARATA, 1998, p. 203)

De fato, os recitativos conservados com música são do tipo *obligatto*, ou seja, com orquestra, não havendo nenhum recitativo *secco*, ou seja, só com o acompanhamento de baixo contínuo, que tenha sido preservado. Nestes momentos a dramaturgia é somente falada.

Freitas Branco, que se deparou hodiernamente pela primeira vez com os manuscritos de Vila Viçosa logo notou que a orquestração também encerrava um tipo comum de distribuição, com cordas a 4, um par de oboés e um par de trompas. (BARATA, 1998, p. 178) Há somente um ponto em dúvida, sobre o trompete numa ária para Caranguejo

em que a parte é aguda demais para uma trompa, ainda que de execução factível; as partes cavas dos instrumentos usados designam *trombe*, que embora se traduzam por trompetes, significavam à época tanto isso como trompas, sendo muito mais comum que remetessem ao último caso.

Posteriormente João de Figueiredo, conservador do Paço Ducal, conseguiu identificar outras partes dessas óperas, permitindo uma melhor reconstituição. Mais tarde o musicólogo Filipe de Souza aprofundou a pesquisa sobre a relação de Antonio José da Silva com Antonio Teixeira, copiou as partes promovendo um manuscrito da partitura e as levou à cena. Recentemente a primeira edição em partitura de *Guerras do alecrim e mangerona* foi publicada pelo CESEM/UNL em colaboração com o Laboratório de Musicologia e História Cultural - PPGLA/UEA (PÁSCOA, 2018).

Grande parte do material de teatro musical depositado no acervo alentejano provém do Brasil para onde convergiu de origens diferentes, sendo recopiado por mãos brasileiras, certamente no intuito de repor partes já muito gastas, extraviadas, com erros ou para completar a orquestração de alguma obra, dentre os conjuntos musicais que ainda eram levados à cena na altura.

O exame paleográfico de muitas destas partes aponta para mãos comuns às cópias musicais existentes da obra de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), compositor que jamais saiu do Rio de Janeiro, onde realizou toda a sua obra. No Rio de Janeiro, o único teatro que funcionou no período de 1778 e 1813 foi o que pertencia a Manuel Luiz Ferreira. Este teatro foi conhecido por vários nomes, como Opera Nova ou Casa de Ópera (CRANMER, 2009, p. 106). Com a chegada da Família Real portuguesa ao Brasil, o príncipe Dom João buscou rapidamente estabelecer os espaços de sociabilidade da corte e com isso comprou o teatro com todo o recheio. Quando voltou a Portugal, em 1821, é bem provável que

D. João VI tenha levado consigo tais pertences, como as partituras e partes cavas ali acumuladas durante vários anos. Sendo sua propriedade pessoal, é bastante plausível que tenha guardado esses papéis em seu palácio particular, o Paço de Vila Viçosa, residência ancestral dos duques de Bragança (CRANMER, 2009, p. 118).

Embora ambas óperas de Antonio José da Silva aqui citadas sejam, por muitas razões, da mesma autoria musical, e suas partes cavas manuscritas tenham servido ao Teatro de Manuel Luiz ou Ópera Nova do Rio de Janeiro ao final do século XVIII, as cópias se originaram em oportunidades diferentes (CRANMER, 2009, p. 101).

Cranmer procura definir ao menos o lugar de uso originário dos papéis:

[...] apesar da falta de indicações que liguem este material explicitamente ao Rio, a evidência circunstancial é altamente sugestiva neste sentido. Isso não exclui, no entanto, a hipótese de alguma parte desse material ser de origem portuguesa, em especial do Teatro do Bairro Alto, onde grande parte deste repertório se estreou. (CRANMER, 2009, p. 116)

Isso pode explicar algumas divergências entre texto e música, assim como entre estilos musicais adotados em algumas cantorias. As partes da ópera preservadas em Vila Viçosa não apresentam música para todas as árias presentes no libreto de *As variedades de Proteu*, publicado em 1737 e republicado na década seguinte.

Para uma ária, *Em ti mesma considero*, não há música para a parte B, concluindo-se apenas com a parte A, o que pode ser evidência de adaptações ao uso do século XVIII tardio. Outra situação mais significativa é a ausência de música para algumas árias: uma ária de Dórida, *Não tenhas por delírios*, uma ária do rei, *Refreia o pranto, Dórida*, e uma ária de Cirene, *Fortuna, que inconstante*, não têm registro de música no espécime musical de Vila Viçosa. Uma possibili-

dade seria que essas partes tenham se perdido, mas para o caso deste manuscrito é possível que já não fossem mais consideradas. O mais provável é que, segundo o costume comum na época, elas tenham sido suprimidas em algum momento posterior, entre a estreia, em 1737, e meados da segunda metade do século XVIII, quando se estima que as cópias das partes cavas foram produzidas ou entraram em uso no Brasil. Tal supressão se deve a uma mudança de gosto, mais ou menos entre as décadas de 1760 e 1770, em que cenas de conjunto são mais desejáveis que solos: a ausência das três árias coincide com a existência de um trio com os mesmos personagens, que está intitulado *Que medo, que susto*. Embora este trio não conste no libreto original de 1737 ele pode ter sido de autoria de Antonio José da Silva, por causa do forte emprego de figuras de retórica e a versificação em redondilhas menores de que ele fez uso, assim como de Antonio Teixeira, por analogias estruturais com a sua restante produção teatral.

O fato é que as discussões ideológicas que o texto propõe, assim como a dramaturgia musical que o completam, mostraram-se ainda muito interessantes ao debate público do final daquele século das Luzes. Possivelmente, com a iminência e o conseqüente arrebentar das revoluções americana e francesa, tais composições foram sendo adaptadas estrutural ou estilisticamente, para preservar a essência de desejosa renovação social e política que por fim se desdobraria no mundo luso-brasileiro.

FONTES E REFERÊNCIAS

Fontes manuscritas

[TEIXEIRA, Antonio]. *As variedades de Proteu* [Manuscrito]. Partes cavas da ópera. AM.Gprática6. Arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa, Portugal.

Livros

BARATA, José Oliveira. *Da vida, Sofrimento e morte de Antonio José da Silva*. Lisboa: Portugal Som, 2005. (Encarte de CD)

BARATA, José Oliveira. *História do teatro em Portugal (Séc. XVIII): António José da Silva (o Judeu) no palco joanino*. Lisboa: Difel, 1998.

BARATA, José Oliveira. *Sobre o texto de As Variedades de Proteu*. Lisboa: Portugal Som, 2005. (Encarte de CD)

BRAGA, Teophilo. *História do Theatro Portuguez. A baixa comédia e a ópera (século XVIII)*. Porto: Imprensa portuguesa, 1871.

BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge Press, 1989.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América portuguesa: convenções, repertório, gênero e poder*. Curitiba: Deartes UFPR, 2008.

BULL, Stephen. *Sobre a música de As Variedades de Proteu*. Lisboa: Portugal Som, 2005. (Encarte de CD)

CÂMARA, José Bettencourt da. A música em Portugal na primeira metade do século XVIII. *Brotéria*, v. 168. Lisboa, fevereiro de 2009.

CÂMARA, José Bettencourt da. D. João V, o italianismo e a musicologia portuguesa. *Colóquio-artes*, n. 82. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1989.

CRANMER, David. Dom Quixote e a ópera: em direção a Antonio José da Silva. In: CAVALHEIRO, Juciane (org.) *Leituras de Cervantes e releituras de Quixote*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015.

CRANMER, David. *Guerras do alecrim e mangerona: música de Antônio Teixeira e libreto de Antonio José da Silva*. Lisboa: edições Colibri/edições musicais do Cesem (Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa), 2018.

CRANMER, David. Os manuscritos de música teatral no paço ducal de Vila Viçosa - a ligação brasileira. In: *Callipole, revista de cultura*. n. 17, 2009. p. 101-118.

HACQUARD, Georges. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa: Edições ASA, 1996.

JUNQUEIRA, Renata S. & MAZZI, Maria Glória C. (org.) *O Teatro no século XVIII: presença de Antonio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LEZA, José Máximo. El teatro musical. In: CALVO, Javier Huerta. *Historia del teatro español II: del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003.

MAZZA, José. *Dicionário biográfico de músicos portugueses*. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, 1944/45.

OLIVEIRA, José Luís de. *O teatro de Bonifrates em António José da Silva, o Judeu*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Cultura). Universidade de Trás-os-montes e Alto Douro. Vila Real, 2010.

PÁSCOA, Márcio. As índias galantes: ópera na Amazônia durante o século XVIII. In: NERY, Ruy Vieira e LUCAS, Maria Elizabeth. *As músicas luso-brasileiras no fim do Antigo Regime*. Lisboa: Gulbenkian, 2008.

PÁSCOA, Márcio. Os anéis da memória: o teatro musical luso-brasileiro e a construção do outro mundo. In: VOLPE, Maria Alice (org.) *Patrimônio musical da atualidade: tradição, memória, discurso e poder*. Rio de Janeiro: PPGM/EM-UFRJ, 2014.

PÁSCOA, Márcio. Restaurar e interpretar Guerras do Alecrim e Mangerona (1737), ópera de Antonio Teixeira (1707-1774) e Antonio José da Silva (1705-1739). In: CRANMER, David et al. (org.) *A música no espaço luso-brasileiro, um panorama histórico*. Lisboa: Cesem-UNL, 2014

PEREIRA, Paulo Roberto. *As comédias de António José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Martins Editora, 2007.

SILVA, António José da. *Obras completas: prefácio e notas do prof. José Pereira Tavares, v. 4*. Lisboa: Sá da Costa, 1958.

SILVA, António José da. *Theatro Comico Portuguez*. Lisboa: Officina Patr. de Franc. Luiz Ameno, 1759. Tomo II.

SOARES, Tiago. Rodrigues. *O contexto criativo de As Variedades de Proteu e sua transcrição musicológica*. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Manaus: PPGLA-UEA (Programa de Pós-graduação em Letras e Artes), 2016.

5.5 APROPRIAÇÕES DA ÓPERA NA MÚSICA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

Robervaldo Linhares Rosa ²⁶⁹

ABERTURA

Os debates calorosos travados por jovens intelectuais, poetas e artistas na segunda metade da década de 1910 culminaram em uma significativa e inédita visão sobre o que era ser brasileiro e, em especial, em uma profunda reflexão sobre os caminhos da arte nacional.

O ponto de convergência desse movimento, a Semana de Arte Moderna de 1922, aqui entendido como vetor importante para se pensar a cultura brasileira, tem um aspecto dúplice, tanto de coroamento das ideias do movimento modernista, como também de exposição dos preceitos dos jovens intelectuais, que ensejou o pensar acerca da possibilidade de uma estética presumidamente brasileira.

Assim, no bojo dessa efervescência intelectual e artística, muitos movimentos, com seus respectivos manifestos, floresceram e tiveram grande visibilidade. Citemos o da *Poesia Pau Brasil* e o *Antropofágico* (1924), comandados por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral; *Verde Amarelo* (1924), sob a batuta de Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado; como também o *Regionalista* (1926), de Gilberto Freyre. Uma vasta produção literária, em consonância com tais princípios, veio à luz, como *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade; *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Cobra Norato*, de Raul Bop.

Todavia, no que tange à música, a obra que mais influenciou, e ainda influencia gerações de compositores, intérpretes e educadores musicais, foi o *Ensaio sobre a*

²⁶⁹ Universidade Federal de Goiás (UFG)

música brasileira, de Mário de Andrade, publicado em 1928. O *ensaio*, grosso modo, trata-se de um manual para o compositor interessado em fazer música brasileira.

Se, por um lado, o *ensaio* tem uma visão otimista quanto à construção de uma arte musical brasileira, por outro, comete o grave equívoco histórico de subestimar e, até mesmo, ignorar todo um passado de música nacional, principalmente àquele relacionado ao século XIX. Cristina Magaldi entende que a música brasileira, como definida por Andrade, “teve que refletir a identidade cultural e racial da nação, e a sua afirmação é que antes do advento do modernismo de 1920, cultura brasileira – e, por associação, música brasileira, não existia como tal” (2004, p. 10).

O que merece destaque é que o movimento modernista se caracterizou como um movimento iconoclasta. A propósito, como não lembrar do poeta Menotti Del Picchia, nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, gritando o bordão *Matemos Peri?* Logo Peri, o célebre personagem de José de Alencar, emblemático para o romantismo brasileiro e imortalizado na ópera do maior compositor brasileiro do século XIX, Carlos Gomes (1836-1896), cuja ópera *Il Guaranyem* sua estreia no Scala de Milão, teve a admiração de nomes como o do compositor Giuseppe Verdi?

Brado rico de significado que parece ainda ecoar, pois o silêncio abissal acerca de um capítulo fundamental da cultura brasileira ainda persiste mesmo na musicologia auspiciosa do século XXI. Aliás, Carlos Gomes, duramente criticado pelos modernistas, pode ser compreendido como o símbolo do esquecimento a que ficou relegada a cultura musical brasileira do século XIX.

Este artigo tem como objetivo rastrear percursos por que a ópera passou em solo brasileiro, gênero seminal para se pensar a sociedade musical do século XIX no Brasil. E, demasiadamente importante, investigar possíveis pontos

de encontro, cruzamentos, diálogos, redes de socialidade, enfim, uma ampla gama de trânsitos e entrecruzamentos, aqui entendidos como hibridismos culturais (BURKE, 2003), em que a ópera teve papel de destaque.

A ÓPERA NO TEATRO DE ÓPERA

Desde a chegada da família real à *terra brasilis*, no início do século XIX, a ópera continuou sendo associada a símbolo de civilidade e de bom gosto europeu, muito embora em território e contexto socioculturais bem distintos. Tanto é que foram diversos investimentos, por parte da coroa, para construir e manter um imaginário musical em que a ópera estivesse ligada a ideias como *civilização*, *modernidade* e, acima de tudo, valioso *símbolo de poder* relacionado à cultura europeia.

Efetivamente o que a sociedade escravista do início do século vivenciou foi a implantação e a exaltação de uma cultura de além-mar, vista, portanto, como superior, que deveria ser imitada, simplesmente para evitar o risco de se tornar ultrapassada e indesejada. É claro que essa sociedade, ao fazer os ajustes e as adaptações necessárias para ver e compreender o mundo ao modo europeu, o fez de forma muito particular. Maurício Monteiro (2008) ao comentar sobre os habitantes da capital do Império, aponta que

A partir desse momento, o ano de 1808, os cariocas conviveram de perto com determinadas práticas, como as novas maneiras de vestir-se ou de comportar-se à mesa ou em cortejos; observaram hábitos, como ir ao teatro e às missas cantadas; assistiram às mais imponentes festas de corte, como os nascimentos, os aniversários e as mortes, agora dignas de príncipes, rainhas e nobres. Tiveram de saber o que era o gosto – do ponto de vista cortesão – e de conviver com ele. Pelo menos alguns setores da sociedade escravista

fizeram do gosto da corte a regra de vida, e por isso acharam-se modernos e civilizados (MONTEIRO, 2008, p. 21-22).

Com isso, foi possível a formatação paulatina de um determinado gosto, fruto de encontros e estranhamentos com as práticas culturais da corte, em que novos hábitos foram acrescentados à sociedade sem, no entanto, extinguir anteriores, pois,

[...] a partir daquele momento, pôde-se observar que as práticas musicais, antes predominantemente religiosas, começaram a dividir mais espaço com a música de entretenimento. Os habitantes do Rio de Janeiro continuaram a frequentar as missas, mas também puderam ir à ópera, pelo menos os mais abastados (MONTEIRO, 2008, p. 23-24).

Um dos investimentos mais significativos para a implantação do gosto europeu em terra brasileira, principalmente no que tange à música voltada para o entretenimento, foi a vinda do compositor de óperas Marcos Portugal (1762-1830), em 1811, cuja obra era aclamada na Europa. Bruno Kiefer informa que

[...] no mesmo ano de sua chegada foi à cena, no Teatro Régio, uma ópera buffa de sua autoria, intitulada *L'oro non compra amore* que já obtivera sucesso na Europa. No ano seguinte foi encenada *Artaserse*. No Real Teatro S. João foi apresentada a ópera *Merope* (1817) (1977, p. 60).

A partir de 1814 começam as temporadas de ópera no Real Teatro de São João, cuja inauguração ocorrera no ano anterior. Vale a pena destacar que esse era o teatro frequentado pela família real. Conforme a Gazeta do Rio de Janeiro, o Real Teatro de São João era o lócus privilegiado em que brilhava o "imenso e luzido concurso da nobreza e das outras classes mais distintas..." (ANDRADE, 1967, p.

201). Tais representações continuaram onipresentes, *mutatis mutandis*, por todo o Primeiro Reinado.

Óperas de um dos compositores mais amados pelos parisienses da primeira metade do século XIX, Gioachino Rossini (1792-1868), ele mesmo amigo pessoal de D. Pedro I, foram apresentadas à corte, como *Aureliano em Palmira*, em 1820, *Tancredo* e *La Cenerentola*, em 1821. Posteriormente, já no Segundo Reinado, a título de exemplo, a sociedade carioca teve as récitas de *Ernani*, de Giuseppe Verdi (1813-1921), em 1843, apenas três anos depois da sua *première* na Itália, *La belle Hélène*, de Jacques Offenbach (1819-1880), em 1864, dezoito meses após a estreia parisiense (MAGALDI, 2004, p. 02).

É claro que as récitas estavam destinadas para o público com alto poder aquisitivo, como bem demonstrou Jeffrey Needell ao usar o irônico relato de um norte-americano:

Aqueles que possuem tanto dinheiro, a ponto de não saber o que fazer com ele, e desejam se entreter nos momentos felizes que antecedem a queda do câmbio para 16, quando o sonho de verão dos patriotas otimistas é rudemente desfeito, irão encontrar uma esplêndida oportunidade para gastar uma pequena fortuna ao fazer suas reservas para a iminente temporada da ópera italiana [...] O infeliz indivíduo cuja modesta renda não permitirá mais do que uma noite de dissipação, irá, é claro, pagar proporcionalmente (1993, p. 101).

Com o advento do Segundo Reinado, sob a condução de D. Pedro II, esses valores intrinsecamente ligados às questões identitárias foram perpetuados, visto que o imperador imaginava o Brasil como destinado a ser a “França da América do Sul” e a cidade do Rio de Janeiro como uma “Paris Tropical” (MAGALDI, 2004, p. xx).

Conforme Needell, “a importância da ópera para a alta sociedade pode ser avaliada pelo tratamento recebido

pela imprensa” (1993, p. 102). No entanto, o aspecto que mais chamava a atenção dos jornais, ao invés da apreciação estética relacionada à encenação musical, era aquele ligado ao modo como as damas mais proeminentes da sociedade se vestiam e se perfumavam.

As descrições feitas pelo crítico de teatro, a propósito, em francês, estratégia utilizada para que apenas membros da elite compreendessem, apontavam para as representações relacionadas ao fato de se estar em um teatro de ópera. Nesse caso, a encenação ficava em segundo plano e o que vinha à tona era o sentimento de pertença da elite em relação ao espaço do teatro de ópera com seus múltiplos significados, como podemos observar na descrição a seguir:

Dentre as lindas e riquíssimas *toilettes* destacamos as seguintes:

Camarote de 1ª ordem à direita, nº 21, Mme. e Mlle. Rodolpho Miranda, Mme. en satin bleu brodé, de jai noir, Mlle. en satin jaune d'oeuf.

Idem, nº 23, Mme. F. Casemiro Alberto da [sic] e Mlle. Diéderiche. Mme., en soie rose recouverte de tulle en soie garni de perles et broderie nuanceé [sic] pailletteé [sic] d'or. Mlle., en soie crème.

Idem, nº 23, Mme. e Mlles. Eduardo Guinle, Mme., en soi blanche recouverte de tulle noir brodé e jai, Mlles., en crêpe de chine blanche (NEDELL, 1993, p. 102).

Dessa forma, muito mais do que ir ver a ópera, o que o público almejava era o frenesi de ver e de ser visto por outras pessoas, com a devida capacidade de tipificar as mais variadas práticas sociais.

A ÓPERA NA AMBIÊNCIA DOMÉSTICA

A ópera, no entanto, não ficou circunscrita apenas ao espaço do teatro. Como os cariocas eram apaixonados pela textura homofônica característica da ópera, a ponto do

escritor Machado de Assis afirmar que “o público fluminense morre por melodia, como macaco por banana” (*apud* KIEFER, 1977, p. 67), logo as árias operísticas extrapolaram a dimensão pública do teatro e ganharam o espaço privado, isto é, o conforto da ambiência doméstica.

Aliás, a literatura brasileira do século XIX é pródiga em exemplos que deixam clara a importância da música na construção da socialidade nos teatros de ópera e nos saraus das famílias mais abastadas, em obras de autores como Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, Bernardo Guimarães, Inglês de Souza, Machado de Assis (FRETAG, 1985).

Nessa conjuntura é importante ter em mente que as árias de óperas ao serem atualizadas no espaço doméstico, eram feitas nos salões, interpretadas ao piano por moças que encantavam os convidados com as reduções para piano solo, piano a quatro mãos e, até mesmo, piano com outros instrumentos. Magaldi informa que “os arranjos e as reduções para piano foram algumas vezes as únicas versões de obras orquestrais e de óperas importadas ouvidas pelos cariocas” (2004, p. 11).

A primeira editora musical do Rio de Janeiro, a Imperial Imprensa de Música de Filippone e Cia, abriu em 1847 uma subscrição para a publicação da revista *O Brasil Musical*, que publicou mais de 500 peças entre 1848 e 1870, em versões para piano solo e piano e canto da música operística apresentada no teatro, como bem observa Magaldi .

O Brasil Musical concentrou-se na música apresentada no teatro; melodias de óperas e operetas foram publicadas regularmente como excertos e reduções em versões simplificadas para piano e piano e voz, como também no formato de fantasias e variações de temas operísticos destinados aos intérpretes mais adiantados (MAGALDI, 2004, p. 57)

O que se vê é a efervescência de um mercado musical, à base de reduções de óperas para piano, com o objetivo de animar festas nos salões da elite imperial brasileira. Por isso mesmo, é preciso nos determos sobre os espaços, os respectivos intérpretes, o instrumento usado, além do repertório, é claro, com o objetivo de rastrear a socialidade envolvida neste cenário cultural.

Desde a chegada do piano ao Brasil, exatamente com a vinda da família real, esse instrumento esteve sempre associado a símbolo de *status*, o que vale dizer que o piano, como parte da mobília das casas, era um móvel extremamente caro.

Para se ter uma ideia, nas primeiras décadas do século XIX, em 1828, um piano custava 600 mil réis. Comparando o seu preço ao custo de outros instrumentos, no mesmo período, percebe-se a discrepância de valores entre eles. Com o valor pago em apenas um piano, dava-se para comprar, por exemplo, quase oito cravos (um cravo custava 80 mil réis), 20 espinetas (uma espineta custava 30 mil réis) e mais de 330 flautas de uma chave (uma flauta de uma chave custava 1.8 mil réis) (MOORE, 2010, p. 61).

Como corolário do alto valor de compra de um piano, desde a sua criação ele foi vendido no comércio como um artigo de luxo e, por isso mesmo, tornou-se objeto cobiçado pelas famílias mais ricas do Império. Era muito natural, portanto, que esse instrumento europeu, de alto valor aquisitivo, fosse visto como símbolo de ascensão social, de *status*, de *civilização* e da *boa educação*.

Confirmando a faceta de que um instrumento musical foi símbolo de poder na sociedade imperial brasileira, Freyre, citando Filipe Néri Colaço, comentou que “um piano [...] é indispensável em um salão ainda mesmo quando nenhuma pessoa da família o saiba tocar” (FREYRE, 1962, p. 138).

O piano, símbolo importante do prestígio da elite, um objeto doméstico, não demorou a ser utilizado na instrução

das moças *bem-nascidas*, tornando-se, com isso, um instrumento preferencialmente de uso feminino. “O piano foi para a mulher o que o charuto é para o homem, um amigo para todas as horas e um confidente alerta”, assim se expressou, em um folhetim, o romancista José de Alencar (*apud* FONSECA, 1992, p. 130). Marcos Napolitano observa que

[...] toda sala de estar das boas famílias do Império deveria possuir um piano para que as mocinhas da corte pudessem aprender a tocar o instrumento, o que não era uma questão de educação estética, mas de etiqueta social (NAPOLITANO, 2005, p. 43).

Nesse contexto, a sociedade alicerçada em moldes patriarcais e coloniais tratava a mulher branca, a *sinhá*, de forma bastante desfavorável, deixando-a praticamente confinada ao ambiente do lar, num regime de semiclausura. Conforme o viajante estrangeiro Charles Expilly,

[...] os bordados, os doces, a conversa com as negras, o *cafuné*, o manejo do chicote, e aos domingos uma visita à igreja, eram todas as distrações que o despotismo paternal e a política conjugal permitiam às moças e às inquietas esposas (EXPILLY, 1977, p. 269).

É curioso constatar que a instrução musical das mulheres, mesmo sendo tratadas, no mais das vezes, de forma hostil, era desejada e até incentivada. A educação musical das moças ricas do Império ficava sob a responsabilidade de professores particulares que invariavelmente usavam o piano. No entanto, essa educação reservada às jovens, feita com o auxílio da música e do piano, tinha outras motivações, por sinal, muito além de pedagógicas.

As festas e reuniões, geralmente noturnas e quase sempre realizadas na ambiência doméstica, a exemplo de *saraus* e *tertúlias*, eram animadas com músicas do repertório operístico francês ou italiano, poesias, danças e desempe-

nharam um papel importante na vida social da cidade do Rio de Janeiro. Luís Felipe Alencastro comenta que

[...] o piano apresentava-se como o objeto de desejo dos lares patriarcais. Comprando um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incaracterístico e inauguravam-no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas - o salão (ALENCATRO, 1977, p. 47).

O salão, entendido como “um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar” (ALENCATRO, 1977, p. 47) foi, conforme Wanderlei Pinho (1997), o local privilegiado onde os saraus aconteciam. Este autor ressalta aspecto importante da vida social:

[...] num salão esmeram-se várias artes: a de receber ou preparar um ambiente de cordialidade e espírito; a de entreter a palestra ou cultivar o *humour*; dançar uma valsa ou cantar uma ária; declamar ou inspirar versos, criticar com graça e sem maledicência, realçar a beleza feminina nas últimas invenções da moda... (PINHO, 1997, p. 7).

As interpretações ao piano das refinadas moças, realizadas nos elegantes salões em que o piano era figura central, além de animar os saraus, funcionavam, também, como importante meio para que elas vissem possíveis pretendentes e, principalmente, fossem vistas por eles. Portanto, as moças ao demonstrar alguma habilidade ao piano, mais do que simplesmente fazer música, desempenhavam uma função social clara, ou seja, elas revelavam que eram *prendadas* - o que era uma garantia de *bom casamento* - e, dessa forma, poderiam atrair as atenções de um futuro cônjuge. Em sintonia com este raciocínio, Diva Couto Muniz aponta que

Além da presença do piano como peça fundamental do mobiliário dos salões que foram se abrindo para saraus e bailes, o projeto familiar de ascensão social compreendia ainda demonstrações públicas, no âmbito do privado, da arte de bem receber e de bem comportar-se socialmente, o que incluía particularmente exibições da destreza em tocar o instrumento pelas “prendadas” filhas solteiras. O domínio de tal arte constituía-se, assim, em mais um atributo feminino a ser cotado no mercado matrimonial, ao lado do dote e da honra (MUNIZ, 1999, p. 133).

Dessa forma, estava plenamente justificada aos olhos da sociedade patriarcal a exibição pública de habilidades musicais das sinhazinhas, visto que tal exibição fazia parte de uma política conjugal bem estruturada onde vida social e vida musical eram faces de uma mesma moeda.

É importante acrescentar, ainda, que o ambiente do salão, além dessa faceta mencionada, também “[...] possuía uma função simbólica e instrumental - tanto para adquirir e mostrar o prestígio associado à cultura europeia quanto para servir de cenário propício a contatos discretos e conversas importantes”, (NEEDELL, 1993, p. 110-111) o que confirma, assim, o caráter eclético desse espaço.

Devido a esta política conjugal, o papel desempenhado pelos participantes de um sarau, quer como músicos, declamadores ou dançarinos, estava ligado à figura do diletante, do amador, isto é, daquele que não precisa de remuneração para desempenhar uma atividade relacionada à arte, visto que a realiza por prazer.

Graças à valorização da figura do diletante, foi possível o surgimento de um comércio especializado em artigos musicais com o objetivo de atender a uma demanda por instrumentos musicais, livros e manuais de música, partituras, na grande maioria constituída de arranjos e reduções

de árias de ópera para piano, piano e canto, piano a 4 mãos, piano com outros instrumentos.

Com isso, ocorreu uma adaptação de música composta originalmente para orquestra e solistas - cantores, em especial, numa adequação ao espaço doméstico, tornando-se, dessa forma, graças às reduções, música camerística. Kiefer salienta que “estas reduções permitiam às mocinhas de família e respeitáveis donas de casa executarem as suas árias favoritas a domicílio” (NEEDELL, 1977, p. 90).

A ÓPERA E O PIANEIRO

A segunda metade do século XIX vive um momento de grande otimismo, principalmente por conta da expansão cafeeira no vale do Paraíba e da relativa estabilidade política com o reinado de D. Pedro II. Com isso, ocorre uma recuperação na economia que estava em crise desde à Independência.

A Inglaterra, com o intuito de ampliar ainda mais o seu comércio internacional, pressiona o Brasil, por meio da Lei Bill Aberdeen, de 1845, para que cesse a escravidão no país, tendo como preceito óbvio, ainda que não divulgado, de que escravo, diferentemente do assalariado, não é consumidor. Todavia, será somente em 1850, com a Lei Eusébio de Queiroz,, primeira medida de um conjunto de outras que culminaria, em 1888, na abolição da escravatura, que o tráfico negreiro fica proibido no Brasil, colaborando, dessa forma, para que o intento inglês se concretize. Com isso, um grande número de mercadorias inglesas são enviadas ao Brasil. Alencastro analisa que, a partir de 1850,

[...] vários fatores demonstram que houve um forte acréscimo na entrada de importados - bens de consumo semiduráveis, duráveis, supérfluos, joias etc. - destinados aos consumidores endinheirados da corte e das zonas rurais vizinhas (1997, p. 37).

Dentre as mercadorias inglesas que aqui chegaram, fazendo um verdadeiro *boom* de importados, merece destaque um objeto que já havia sido motivo de cobiça por parte das camadas mais ricas do Primeiro Reinado, o piano, que no curto espaço de cinco anos sua importação chegou a crescer sete vezes.

Além de continuar sendo símbolo de *status*, o piano torna-se nessa fase econômica e cultural uma *mercadoria-fetice*.²⁷⁰ Dois fatores colaboraram de forma decisiva para que se instaurasse esse novo panorama no que tange à apropriação do piano por parte da corte do Segundo Reinado: melhora na tecnologia industrial que substituiu o caráter artesanal dos primeiros pianos do século XVIII, principalmente no que se refere ao material utilizado, liga metálica ao invés de madeira na parte interna do instrumento, e a falta de um comércio local que vendesse pianos de qualidade, pois “as duas pequenas fábricas de pianos existentes no Recife e na corte não eram páreo para as grandes marcas que desembarcaram a partir de 1850” (ALENCASTRO, 1977, p. 37). A propósito, a mudança de material usado na fabricação do piano afetou a prática musical e social, pois possibilitou o aperfeiçoamento do som e a menor necessidade de afinações e reparos. Cite-se, ainda, o fato deste novo piano ter melhores condições para fazer grandes viagens, por ser bem mais resistente que os primeiros modelos que chegaram ao Brasil.

Em decorrência do grande afluxo de pianos, logo se desenvolveu um importante mercado de feição bastante variada: “possuíam-se pianos de todo jeito. Comprados à vista, em segunda mão, por meio de crediário, no qual o vendedor aceitava o modelo antigo de entrada para a compra de um novo, ou alugados”. É curioso este anúncio de jornal do ano de 1851: “aluga-se um lindo piano inglês, por não se precisar dele”, revelando, assim, que muitos outros

²⁷⁰ Expressão usada por Luiz Felipe de Alencastro ao se referir ao grande afluxo de pianos nesse momento (1997, p. 46).

fatores, além dos estéticos e musicais, estavam associados ao fato de se ter um piano (ALENCASTRO, 1977, p. 147)

É sabido que, conforme a lei da oferta e da procura, característica do sistema capitalista, os preços de uma mercadoria tendem a baixar sempre que ela é oferecida em maior escala no mercado, o que decorre, geralmente, do aumento da produção. O piano, artigo industrial sofisticado e útil ao desejo de ostentação, além de continuar umbilicalmente ligado aos salões elegantes, começa a transitar em locais, até então, inusitados. Tinhorão, comentando a este respeito, observa que

Do momento, porém, em que a riqueza da cultura do café no vale do Paraíba multiplicou os salões da Corte capazes de abrigar o instrumento da moda, confirmando para o Rio de Janeiro o título conferido pelo poeta Porto Alegre, os anúncios de vendas de pianos se tornaram comuns nos jornais, e o seu preço no mercado dos instrumentos musicais usados foi caindo progressivamente ao ponto de torná-lo acessível a muitos comerciantes, profissionais liberais bem sucedidos e a um grupo mais reduzido de burocratas de nível salarial razoável (TINHORÃO, 1976, p. 164).

Dentre os novos locais que, gradualmente, fazem uso deliberado do piano, estão as salas dos bairros mais modestos, distantes das mansões, as gafieiras das camadas populares - onde a presença do piano era fundamental para animar os bailes -, os palcos das orquestras de teatro de revista, as casas de chá, as confeitarias, os restaurantes, os bares, as casas de música e instrumentos, as academias e ou as escolas de danças de salão, os bordéis e, já no começo do século XX, as salas de cinema, tanto as de espera como as de projeção do filme mudo.

Com o crescimento da população livre, juntamente com os rendimentos advindos da próspera lavoura cafeeira, a diversificação e a ampliação do comércio, uma nova camada

social, claramente urbana, começa a despontar. Prado Júnior, analisa dados estatísticos dos recenseamentos dos anos de 1850, 1872 e 1887, respectivamente, e confirma o aumento gradual e significativo da população livre sobre a escrava, fato que anuncia novos ventos no que tange a esta chaga social. Em 1850 tem-se 5.520.000 pessoas livres contra 2.500.000 de pessoas escravas; no ano de 1872, o número de pessoas livres passa para 8.449.672 contra 1.510.801 e, por fim, em 1887, apenas a um ano da Lei Áurea, 13.278.816 livres e 723.419 escravos (TINHORÃO, 1977, p. 87).

Dessa forma, essa nova classe social - sem fazer parte da classe dominante, a dos senhores, essencialmente agrária e detentora do trabalho escravo, e nem da classe dominada, a dos escravos, subjugada pelos senhores e fornecedora de trabalho -, formada por homens livres, configura-se como classe social intermediária.

Ora, o surgimento dessa classe social intermediária, somada ao grande número de imigrantes europeus - que vinham com o intuito de prover o país com uma mão de obra qualificada, pois os escravos não atendiam bem às demandas do trabalho industrial realizado no espaço urbano, faz com que as cidades cresçam. O Rio de Janeiro, como espelho desse crescimento, sofre mudanças importantes, como a implantação da iluminação a gás e da água encanada; a substituição gradual das carruagens por bondes puxados a burro e depois por bondes elétricos; o aumento de hotéis e jardins públicos. Nesse contexto, aspecto relevante é a multiplicação de espaços destinados ao entretenimento, tais como, cafés, confeitarias e teatros, fato relevante para que a capital do Império assumira um novo perfil de espaço urbano.

Graças à grande quantidade de pianos que havia na cidade do Rio de Janeiro, somada à crescente intensificação da vida social e urbana ocorrida durante toda a segunda metade do século XIX, e, ainda, à formação de

uma incipiente música popular feita para o entretenimento dos urbanitas, estabeleceu-se um nicho no campo musical.

A demanda por um profissional que tocasse ao piano música voltada ao lazer, não podia ser preenchida pelas moças *bem nascidas* da sociedade que, necessariamente, tocavam piano, embora quase que exclusivamente dentro do espaço doméstico, nem pelos pianistas de repertório clássico-romântico. Tal conjuntura contribuiu, de forma decisiva, para que surgisse um novo profissional: o pianeiro. Pierre-Michel Menger observa que “a especialização das actividades e a sua profissionalização são indissociáveis” (2005, p. 63).

Os pianeiros eram músicos que se utilizavam do piano para veicular a confluência dos gêneros europeus (em voga nos salões da elite) com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe (em voga nas salas e terreiros da “camada” pobre), por meio de uma música de entretenimento pago, voltada para os urbanitas (ROSA, 2014).

Diversos eram os locais de atuação profissional dos pianeiros. Eles tocavam em bailes particulares, festas (chamadas também de “assustados”), casas de música e de instrumentos (executavam as peças escolhidas pelos clientes, auxiliando-os na compra das partituras), restaurantes, bares, confeitarias, academias e ou escolas de danças de salão, e, posteriormente, já no início do século XX, salas de cinema (tanto as de espera, como as de exibição do filme mudo, para o qual eles interpretavam a trilha sonora ao piano), enfim, uma ampla gama de espaços urbanos dedicados ao entretenimento. De acordo com Itiberê, “ele [o pianeiro] era o ‘pivot’ de todas as cerimônias sociais: bailes, batizados, aniversários e casamentos” (1946, p. 311).

Aurélio Cavalcanti (1874-1915) foi um dos mais célebres pianeiros, ao lado de Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Eduardo Souto, Sinhô, Ary Barroso, dentre muitos outros. Exerceu sua profissão em tempos de grande

mudança no país, última década do século XIX e duas primeiras décadas do XX. Conforme Tinhorão, Cavalcanti foi

[...] o mais disputado pianista profissional do Rio de Janeiro. Apesar de cobrar 60 mil-réis por baile em casa de família (com intervalo à meia-noite para reforçada ceia obrigatória), Aurélio tinha sua agenda comprometida para quase todos os dias da semana (TINHORÃO, 1976, p. 167).

Além de pianista, Cavalcanti foi compositor. Mais de duas centenas de suas composições foram editadas, aproximadamente a mesma quantidade de peças que Nazareth publicou em seus mais de 70 anos. Relevante é que Cavalcanti publicou esse grande número de partituras em apenas 41 anos de vida. Praticamente todas as grandes casas de música de seu tempo editaram peças de sua lavra, às quais podemos citar: *Artur Napoleão*, *Bevilaqua*, *Buschmann & Guimarães*, *Anché A. da Costa & Cia*, *Vieira Machado*, *J. Filippone*, fato que, possivelmente, levou o maior cronista carioca de início do século XX, João do Rio (2008), a afirmar que “as meninas dos bailes de Catumbi só conhecem as novidades do senhor Aurélio Cavalcanti” (TINHORÃO, 1976, p. 41).

Dentre os gêneros musicais que Cavalcanti cultivou, sobressaem a valsa (geralmente a de andamento mais lento, aproximando-se do modo francês e não do austríaco) e o *schottisch*. Os gêneros saltitantes e sincopados, reveladores de uma certa lascívia afro-brasileira, também compareceram em seu repertório, todavia em uma proporção bem menor.

Apontar a valsa como um dos gêneros mais cultivados por Cavalcanti na *Belle époque* carioca equivale, de certa forma, a indicar qual era sua principal audiência. Em suas valsas não aparecem especificações que poderiam remeter a uma prática nacional, como *brejeiro*, *carnavalesco*, *sertanejo*, tão comuns nas músicas de seus contemporâneos. Pelo contrário, em suas valsas *portuguesas* e *espanholas*,

a referência europeia é explícita, o que estava em sintonia com um público que almejava tornar o Rio de Janeiro uma *petite Europe*.

Em atenção à sua clientela, Cavalcanti também fez arranjos de trechos clássicos e operísticos para gêneros dançantes, cite-se, por exemplo, a sua *valse lente, Bohême*, sobre motivos da célebre ópera *La Bohème* de Giacomo Puccini (1856-1924), mais especificamente sobre a ária *Quando men vo que, por sinal, vem com a indicação Musetta: com molta grazia ed eleganza*.

Assim, Cavalcanti evocava uma ambiência de sofisticação e elegância, que exalava certo aroma aristocrático, bem ao gosto da elite carioca de então. A propósito, Cacá Machado observa que

[...] a vocação mais aristocrática da valsa vem do repertório específico que se criou, no ambiente da cultura dos salões burgueses da Europa, na tradição encabeçada por compositores como Johann Strauss (pai e filho), Schumann, Schubert, Liszt e, sobretudo, Chopin (MACHADO, 2007, p. 181).

Companheiro de atividade profissional de Cavalcanti, Ernesto Nazareth, tão adepto das preferências da elite carioca, também considerava a valsa como seu gênero nobre. De acordo com Andrade Muricy,

[...] se lhe pediam [a Nazareth], - presentes Arthur Rubinstein, Ernesto Scheling, Tomás Terán, Miécio Horszowsky, Darius Milhaud, Chiafarelli, Atonieta Rudge - (mencionei grandes personalidades que efetivamente o ouviram), tocava logo as suas valsas; recusava-se a apresentar os seus tangos brasileiros (MURICY, 1963, p. 146).

Como foi explicitado, a ópera no século XIX foi o veículo utilizado, por excelência, para o entretenimento. Todavia, de acordo com o momento em destaque, ela se

apresentou ora relacionada à encenação em um teatro de ópera, cuja performance ficava por conta de cantores profissionais, geralmente de companhias estrangeiras, em que a distinção entre palco e audiência era muito mais sutil do que se poderia imaginar; ora, em versões camerísticas para piano solo, piano a quatro mãos ou mesmo piano com outros instrumentos, com performances realizadas pelas sinhazinhas em saraus nos elegantes salões, momento propício para transações e acordos conjugais; e, também, por planeiros em ambientes típicos de entretenimento, como as casas de chá e confeitarias, em versões para piano solo, com sonoridades instauradoras do fundo musical ideal para as conversas.

Nesses casos aqui analisados, a ópera remonta à tradição da música europeia tão almejada pela sociedade imperial, cujas ressonâncias, trânsitos, cruzamentos permitem entender, conforme Peter Burke que “as tradições são como áreas de construção, sempre sendo construídas e reconstruídas, quer os indivíduos e os grupos que fazem parte destas tradições se deem ou não conta disto” (2009, p. 102).

Cada uma destas apropriações da música operística, como se viu, revela facetas identitárias da mais alta importância, exatamente por estarem alicerçadas no campo do representacional. Tais apropriações não podem ser negligenciadas, posto que se configuram como forma valiosa para se procurar compreender aspectos relevantes, e ainda pouco iluminados, da cultura musical brasileira.

REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil*, v. 2. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo* (v. 1). Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2009.

EXPILLY, Charles. *Mulheres e costumes do Brasil*. São Paulo: Comp. Ed. Nacional; Brasília: INL, 1977.

FREITAG, Lea Vinocour. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962.

ITIBERÊ, Brasília. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Boletim Latino-americano de música, Ano V, n. 6, 1946.

JÚNIOR, Caio Prado. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1977.

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

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Maryland: Scarecrow Press, inc., 2004.

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador*. Lisboa: 2005.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MOORE, Tom. *A visit to Pianopolis: Brazilian music for piano at the Biblioteca Alberto Nepomuceno*. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/notes/v057/57.1moore.pdf> Acesso em: 24 fev. 2010.

MUNIZ, Diva Couto G. O Império, o piano e o ensino da "miserável música" em Minas Gerais do século XIX. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Salete Kern (org.). *Imaginário e história*. Brasília: Paralelo 15, 1999.

MURICY, Andrade. Ernesto Nazareth (1863-1934). Rio de Janeiro: *Cadernos Brasileiros*. Ano 5, n. 3, 1963.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do segundo reinado*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cânone editorial: 2014.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

6

MÚSICA E IMAGENS

6.1 ESTUDOS DE IMAGEM E MÚSICA: APONTAMENTOS PARA UM EXERCÍCIO INTERPRETATIVO

*Heloisa Selma Fernandes Capel*²⁷¹

Com o objetivo de contribuir para os debates da musicologia e da iconografia musical, o texto explora os sentidos ontológicos da imagem e suas vinculações aos estudos culturais. Considera que as imagens estão na base do pensamento humano, pois pensamos por imagens e as formamos antes de nos expressar de diversos modos. Evidência que as imagens podem ser encaradas como linguagens e, como tal, contêm códigos próprios de comunicação. Mas o que podem as imagens? O que dão a ver? Ao dialogarem com códigos formais e temporais, as imagens não devem ser encaradas como uma representação fiel e substantiva da realidade em correspondência direta do que poderíamos chamar de *mimesis*. Isso seria pedir muito às imagens. Todavia, não considerar suas possibilidades de interpretação seria, por outro lado, minimizar seu potencial problematizador. Imagens necessitam ser inquiridas, submetidas a uma análise de seu conteúdo e forma e, como qualquer documento, ser tratadas com rigor crítico e em diálogo com outras fontes. Importante saber como lidar com elas, portanto. Após realizar um exame dos elementos epistemológicos em torno do debate e sua relação com a musicologia, vamos examinar, especialmente, os campos de sentido possíveis da imagem por meio de um exercício interpretativo que explora princípios de método.

A historiografia em torno da relação entre imagens e sons tem sido objeto de minhas preocupações desde minha formação inicial e vinculação aos estudos culturais, especialmente a história cultural, por meio do GT Nacional

²⁷¹ Universidade Federal de Goiás (UFG)

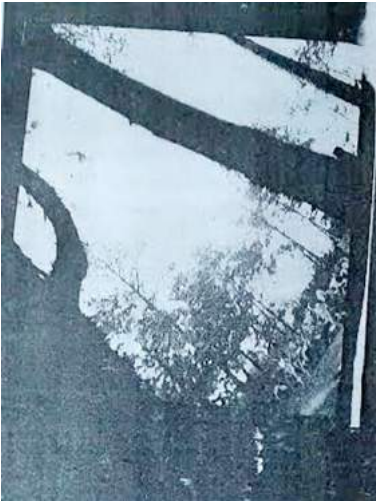
da ANPUH - Associação Nacional de História. Tais reflexões se desdobraram por meio de minha vinculação ao GEHIM - Grupo de Estudos de História e Imagem, grupo que congrega pesquisadores de pós-graduação de diversas universidades por meio do qual a pesquisa sobre imagem é, essencialmente, objeto de estudo. É deste lugar de fala que estruturo esta breve reflexão do que podem as imagens associadas aos estudos de iconografia musical. Minha aspiração é que, de alguma forma, ela traga elementos para pensarmos o lugar da imagem nos estudos sobre música em diálogo com sua historicidade.

Início, portanto, o texto, com uma pergunta essencial: o que podem as imagens? O historiador da arte e filósofo Georges Didi-Huberman já nos deu o veredicto sobre essa questão. Ele escreveu: “pedimos pouco à imagem quando a reduzimos a aparência, mas pedimos muito quando nela buscamos o real” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 10).

Depois de ser duramente criticado por debater a visibilidade dos campos de concentração por meio de quatro imagens retiradas de negativos fotográficos de Bikenau, “quatro pedaços de película arrancados do inferno”, como escreveu, é que o autor nos explica que as imagens no caso tomaram o lugar do testemunho e precisavam ser encaradas nas dobras de seu potencial e suas impossibilidades. As imagens foram produzidas em 1944 por um membro do *Sonderkommando*, um judeu destinado a participar do extermínio de outros judeus em troca de uma pequena sobrevivida (Figuras 1 a 4)²⁷².

²⁷² Negativos produzidos anonimamente por um membro do *Sonderkommando* em 1944. Tiradas de um plano interior, apresentam mulheres sendo conduzidas para a Câmara de Gás (282), árvores (283) e a queima de cadáveres (277-278). Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau. Citadas por DIDI-HUBERMAN (2012).

Figura 1 - Negativo 282



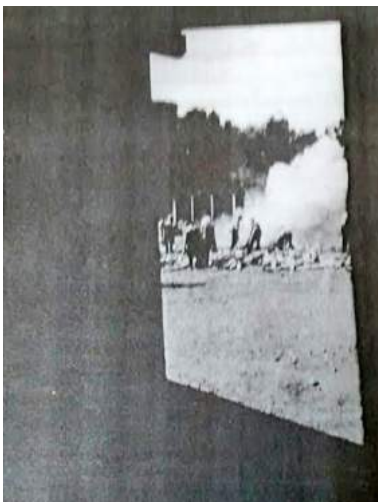
Fonte: Didi-Huberman (2012)

Figura 2 - Negativo 283



Fonte: Didi-Huberman (2012)

Figura 3 - Negativo 277



Fonte: Didi-Huberman (2012)

Figura 4 - Negativo 278



Fonte: Didi-Huberman (2012)

Logo que estruturou sua análise, Didi-Huberman foi duramente criticado pelo professor do Departamento de psicanálise da Universidade de Paris VIII *Gérard Wajcman* que o acusou de querer reduzir a Shoah²⁷³, nome politicamente correto para o holocausto, a essas quatro imagens. Para o crítico “não havia imagens capaz de reproduzir os horrores do que foi a Shoah”. Para ele “todo o real não poderia ser solúvel no visível”.

Didi-Huberman respondeu às críticas com a publicação de seu livro *Images malgré tout*, (Imagens, apesar de tudo) na qual argumentou que temos um dever ético com o homem que se esforçou para fazer chegar os quatro negativos dentro de uma pasta de dentes para o grupo da resistência judaica (DIDI-HUBERMAN, 2012). Por meio da discussão desse caso, o autor construiu uma reflexão sobre a ontologia e um conhecimento possível por meio das imagens. Apresento aqui algumas de suas ponderações.

Imagens, não devem ser apenas emolduradas em um processo no qual há uma correspondência entre o contexto e imagem. Imagens contém diversas temporalidades e sua interpretação dá por meio de um *saber-montagem*. É por meio de tal processo que as duas sequências descontínuas temporalmente mostravam dois momentos distintos do mesmo processo de extermínio. Esse saber montagem nos leva a uma construção de sentido e a abertura das imagens.

Todavia, a “legibilidade” dessas imagens e seu papel em um esforço de conhecimento do processo em questão, só se torna possível quando as imagens estabelecem ressonâncias e diferenças com outras fontes, imagens ou testemunhos. O valor de conhecimento da imagem não é intrínseco a uma só imagem, tal como a imaginação não consiste em imiscuir-se em uma só imagem. A imaginação, não é um abandono às

²⁷³ *Shoah* é uma expressão em iídiche que quer dizer calamidade e é politicamente mais correta para designar o que ocorreu com os judeus na guerra. A palavra holocausto remete aos sacrifícios feitos na Antiguidade e tende a sacralizar o ato, o que minimiza sua violência.

miragens de um só reflexo, mas construção e montagens de formas plurais colocadas em correspondência. Por tal razão, as imagens necessitam ser comparadas e confrontadas com outros documentos. Didi-Huberman não tomou os quatro negativos como substanciais, mas os utilizou, junto com outras fontes, para recuperar questões relativas ao campo de concentração e todos os desafios enfrentados pelos judeus submetidos ao extermínio.

Trata-se de “pôr o múltiplo em movimento”, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos, as analogias, as indeterminações, dentre outros aspectos. Como exemplo de fecundidade das imagens montagens, o autor cita Aby Warburg e seu *Atlas Mnemósyne*²⁷⁴ e considera que o conhecimento por meio das imagens montagem só é válido quando não se apressa a concluir ou a enclausurar, mas “abrir e tornar complexa nossa compreensão da história”, e não quando a esquematiza abusivamente. Quando nos permite “aceder às singularidades do tempo e, por conseguinte, à sua multiplicidade essencial” (DIDI-HUBERMAN, 2012).

É por meio de tais princípios que o autor associa os quatro negativos a outros dados: à literatura – testemunho de Primo Levi (1919-1987), escritor italiano sobrevivente de Auschwitz-Birkenau que escreveu suas memórias²⁷⁵; aos dados fornecidos por um sobrevivente de Auschwitz e membro do *Sonderkommando*, o judeu eslovaco Filip Müller entrevistado pelo cineasta Claude Lanzman no filme *Shoah*²⁷⁶; além de documentos encontrados em escava-

²⁷⁴ O último projeto do historiador da arte Aby Warburg (1886-1929), o *Atlas Mnemosyne*, ficou inacabado com sua morte, em 1929, e consistia em 79 telas ilustrando, por meio de cerca de duas mil fotografias afixadas em painéis de madeira cobertos com feltro, relações entre imagens aparentemente discordantes. Destinava-se a ser uma “história de fantasmas para adultos”, oferecendo múltiplas leituras e paralelismos entre imagens.

²⁷⁵ Primo Levi (1919-1987) foi um escritor italiano. Escreveu memórias, contos, poemas e novelas. É mais conhecido por seu trabalho sobre o Holocausto, em particular, por ter sido um prisioneiro em Auschwitz-Birkenau. Escreveu *É isso um Homem?*

²⁷⁶ Filme *Shoah* (Claude Lanzmann): Em um processo de onze anos e sem nenhuma filmagem histórica, Claude Lanzmann entrevista testemunhas e sobreviventes de Shoah, na Alemanha nazista, e expõe a realidade insustentável da vida nos campos de concentração durante o Holocausto. O filme dura quase dez horas e é uma produção francesa de 1985.

ções arqueológicas como os “Rolos de Auschwitz”, dentre outros documentos. Arquivos fragmentários, como as próprias imagens, mas que, no conjunto, nos fazem ver o seu “possível imaginável”. Neste caso, um imaginável com um imperativo ético e histórico, que nos remete à necessidade de lembrar o que não deve ser esquecido. Como exemplo, a associação possível entre as imagens da câmara de gás e o texto de Filip Müller:

A morte por gás durava entre dez e quinze minutos, o momento mais atroz era a abertura da câmara de gás, essa visão insustentável: as pessoas comprimidas como basalto, blocos compactos de pedra. Como desabavam fora da câmara de gás! Várias vezes assisti a isso. A isso nunca nos habituávamos. Era impossível. Sim, é preciso imaginar [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 59).

Conclui Didi-Huberman: “é pouco, é muito. É claro que as quatro fotografias de agosto de 1944 não nos dizem “toda a verdade” (e ele reforça que é preciso ser muito ingênuo para esperar isso do que quer que seja, das coisas, palavras ou imagens). Os negativos são minúsculas amostras de uma realidade complexa, breves instantes de um contínuo que durou não menos que cinco anos. Mas são para nós, “um fragmento dessa verdade, o que nos resta visualmente desse processo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 58).

A imagem nos faz ver, mesmo nas dobras de suas impossibilidades, afirma o teórico. Fiquemos com essa afirmação para pensar o potencial de uma análise que associe imagens e música. Para além das imagens evocadas pela música, há uma profusão de documentos que se conformam no campo que intitulamos genericamente como iconografia musical. Citemos alguns: imagens com temas musicais, cenas e personagens da música, quadros, gravuras, murais, retratos, baixos-relevos, esculturas, além de uma vasta documentação que inclui capas de discos

e CDs, folders, flyers, fanzines, cartazes, programas de espetáculos, além de material iconográfico retirado de periódicos de diversos gêneros. Não descenderemos às particularidades de cada documento, mas partindo da ideia geral do *saber-montagem* de Didi-Huberman, vamos tentar traçar potencialidades gerais de uma interpretação possível, com todas as simplificações de um conhecimento que pretende ser didático e com as limitações de uma proposta que apresenta princípios de natureza metodológica. Não é uma receita, mas um ponto de partida que precisa ser submetido às questões específicas de cada investigação.

Imagens necessitam ser problematizadas, submetidas a uma análise de seu conteúdo e forma e, como qualquer documento, ser tratadas com rigor crítico e em diálogo com outras fontes e com outras imagens. Importante saber como lidar com elas, portanto. Para facilitar a tarefa, dividimos o método em seis etapas, o que não exclui outras possibilidades de trabalho, mas que pode servir como inspiração aos que se lançam a essa instigante tarefa. São elas:

ETAPAS NA INTEPRETAÇÃO DE IMAGENS

1. Exercício de *Ekfrasis*
2. Anotação de Questões - Problema
3. Investigação das Questões - Problema
4. Exame de Elementos de Produção da Imagem
5. Análise de Dados de Circulação e Recepção da Imagem
6. Diálogo com Outras Obras

ETAPA DE OBSERVAÇÃO INICIAL E ESCRITA DE PERCEPÇÃO (*EKFRASIS*)

A primeira tarefa de um pesquisador que lida com imagens é a de se permitir o contato direto com a imagem. Esse contato inicial tem o objetivo de captar a percepção de quem vê a obra, um primeiro olhar livre de referências formais que a condicionem. Este ato pode trazer informações novas sobre a obra e, no mínimo, facilitar o aprendizado a seu respeito, já que vai evocar questionamentos e criar interesse em sua análise. Os gregos costumavam chamar esse exercício de *ekfrasis* e ele era fundamental para que se estabelecesse algum tipo de expressão retórica ou escrita posterior sobre o assunto. Os antigos definiam a *ekfrasis* como uma técnica de produzir enunciados, apresentando as coisas como se os ouvidos as “vissem” em detalhes. Por isso é importante ver ou mostrar a obra, no caso de um professor em trabalho com a imagem, sem dizer inicialmente quem é o autor ou qual o título. Perguntar, simplesmente, o que veem no trabalho.

Figura 5 - Capa do álbum *Hemispheres*, da banda Rush



Fonte: foto da autora

Como exemplo, a Capa do Álbum *Hemispheres*, do grupo canadense de rock progressivo²⁷⁷ Rush (fig. 5). Como escrevem os autores.

Apresenta dois homens: um nu, cujo comportamento corporal remete à dança-*ballet*; o outro vestido com terno, chapéu e bengala, cujo comportamento corporal denota a imagem de austeridade. Cada um encontra-se de pé sobre um hemisfério (veja-se o título do álbum!) do cérebro, representando a dialética entre a razão e a emoção. Um encontro existencial em um ambiente desértico e solitário. (MEDEIROS, D. & NOGUEIRA, I. 2015, p. 231).

Observa-se que alunos de ciências humanas, habituados aos textos escritos, verão sempre o que está fora da imagem: tentarão identificar sua base histórica, realizar correlações contextuais ou mesmo críticas, enquanto alunos de artes ficarão tentados a observar cores, linhas, planos, proporções, perspectivas e estilos. O ideal é que essas duas posições se complementem e possam contribuir para uma leitura mais complexa do documento. Estudos de recepção de imagem mostraram que não existem maneiras absolutas de interpretar uma obra, pois os “modos de ler” são atos culturais e dependem de uma série de correlações individuais e coletivas daqueles que a realizam.

ANOTAÇÃO DE QUESTÕES-PROBLEMA

Muitos dados não poderão ser evidenciados pelo primeiro olhar, embora ele seja muito importante para estabelecer o elo entre o que olha e a imagem que se dá a ler. Assim, a imagem não oferece todas as informações em sua aparência, mas instiga questões a partir do primeiro contato. Depois que da percepção inicial, começam a sur-

²⁷⁷ Rock progressivo é um estilo musical que surgiu no final da década de 60, no Reino Unido, e ficou muito conhecido a partir da década de 70. O estilo recebeu influência direta da música clássica, e do *jazz fusion*. Deste estilo surgiram o rock sinfônico, o *space rock*, e o metal progressivo.

gir, naturalmente, questões sobre a obra. É o momento de procurar e fornecer dados conhecidos sobre o trabalho: autoria, tema, época em que foi executada, dentre outros elementos. Estes dados, ao contrário do que se pensa, não aplacam as questões sobre a imagem, mas abrem o ver, instigam novas indagações e questionamentos, apresentam novas inquietações.

No caso, os autores vão perguntar: qual a iconografia do rock? No diálogo razão e emoção, quais as sociabilidades do rock? Como ele se relaciona criticamente com a sociedade? Existem regularidades em uma iconografia do rock? E assim por diante.

1. INVESTIGAÇÃO DAS QUESTÕES-PROBLEMA

Feita a investigação inicial, para que ocorra um verdadeiro diálogo com a imagem e o aprendizado de seu conteúdo e forma, é necessário que o pesquisador/ instigue a busca por respostas, em uma pesquisa efetiva de situações problematizadoras. Nesta etapa, todas as questões levantadas podem ser submetidas à pesquisa sobre o tema. Importante observar que não podemos ser exclusivamente externalistas em nossas tentativas de análise da imagem. É preciso partir da própria imagem ou de um grupo de imagens e das questões que elas nos inspiram. Alguns teóricos da imagem dizem que precisamos de uma mesa grande para compreender o pensamento visual de um autor. Imagens são mais bem interpretadas quando "lidas" em conjunto. Após a pesquisa, ficarão evidentes as outras etapas da análise: questões de produção, circulação e recepção da imagem.

No caso em questão, após discutir a iconografia do rock e o compartilhamento de valores e símbolos nas tribos urbanas da década de 1990 e o declínio do individualismo na sociedade de massa, os autores vão atrás da concepção *do it yourself* do rock e chegam aos cartazes utilizados em festivais de rock da cena *underground* da cidade de Pelotas.

2. EXAME DE ELEMENTOS DE PRODUÇÃO DA IMAGEM

O exame dos elementos de produção da imagem é fundamental para confirmar ou refutar as questões iniciais suscitadas pelo primeiro olhar. Não se pode esquecer que a linguagem artística possui seus próprios códigos de comunicação e examiná-los contribui para que um diálogo mais amplo possa ser efetivado. Se possível, seu pensamento pictórico pode ser investigado em relação à escrita. Deve-se, também, identificar as condições de produção da obra, se foi uma encomenda ou mesmo a quem ela interessava. Como exemplo, poderíamos citar o Cartaz do Festival Anarcofesta (1992) (fig. 6):

Uma análise mais geral no cartaz da Anarcofesta traz uma pequena amostra de como os cartazes inserem-se no contexto delineado. Os elementos iconográficos (logotipos das bandas, espécie de ser não-humano híbrido com asas à direita, os traços que remetem à ideia de *chamas*¹² etc.), o processo de produção (supõe-se que o cartaz tenha sido confeccionado através de uma matriz constituída por colagens de pedaços de papel que continham os desenhos dos logotipos das bandas; os caracteres na parte inferior que remetem à datilografia em máquinas de escrever; os traços que denotam o desenhar à mão; etc.) e de reprodução (certamente indica uma cópia fotocopiada de uma matriz), bem como os aspectos informativos (nome do festival, bandas, local de realização, forma de aquisição dos ingressos¹³, bem como as outras atividades ligadas ao festival), remetem a uma imagem inicial dessa rede *underground* ligada à ética *do it yourself*. (MEDEIROS; NOGUEIRA, 2015, p. 236)

Figura 6 - Cartaz do Festival Anarcofesta (1992)



Fonte: Medeiros & Nogueira (2015)

3. ANÁLISE DE DADOS DE CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO DA IMAGEM

Para que a análise dos dados de produção de uma obra seja completa, é necessário investigar sua recepção, a maneira como foi lida e recebida pelos espectadores. Para que isso ocorra, é imperativo saber o que ocorreu

com a obra depois de produzida. Houve cópias, estampas, foi usada como ilustração em livros? Qual a fortuna crítica da obra e como se deu sua apropriação pelos discursos político, publicitário e artístico? Estes elementos são fundamentais para que se estabeleça um sentido na obra, pois quando é produzida, há um espectador implícito imaginado pelo artista, mas esse leitor almejado da obra só a realiza de maneira cultural e muitas vezes de maneira insuspeita pelo autor. É por esse motivo que conhecer o artista visual e suas intenções é um esforço válido e importante, mas insuficiente para conferir significados à obra. Uma imagem só pode ser pensada no âmbito de sua recepção, ato cultural que envolve muitas variáveis em sua análise.

4. DIÁLOGO COM OUTRAS OBRAS

No empenho de interpretação de uma imagem, devemos nos preocupar em realizar o diálogo com outras obras para cumprir três tarefas essenciais:

- compreender o diálogo da obra com os esquemas, a tradição pictórica;
- identificar, na comparação com obras da mesma época, o substrato cultural da representação pictórica;
- evidenciar qualquer aspecto de análise na comparação com obras de qualquer época.

Como exemplo, poderíamos citar os *flyers* do Festival *Noise Rock* (fig. 7). Comparando tais imagens, é possível problematizar as hipóteses aventadas para o caso e sua relação com a cena do Rock na cidade tema da pesquisa.

Figura 7 - Flyers do Festival Noise Rock



Fonte: Medeiros & Nogueira (2015)

No estudo em análise, há referências sobre os *Flyers* do Festival *Noise Rock*. São pequenos panfletos, pequenas tiras de papel, que ajudam no processo de divulgação de *shows*, festivais, bandas, dentre outros. São “distribuídos mão-a-mão”, bem como deixados em balcões de bares, lojas, dentre outros locais. Aqui é importante observar a palavra *noise* (ruído, barulho). Na comparação dos *flyers*, a análise da tipografia, as cores padronizadas, a mesma estética com o princípio do “faça você mesmo” [...] (MEDEIROS; NOGUEIRA, 2015, p. 236).

Na experiência de lidar com a imagem é importante ressaltar que todas as etapas sugeridas nem sempre podem ser executadas de igual modo, por diversas questões, que incluem a disponibilidade de documentos e inferências possíveis. Todavia, é importante ressaltar que imagens possuem elementos significativos para que se estabeleçam análises complexas sobre as sociedades humanas e suas formas expressivas. Imagens são documentos que devem ser tratados com rigor e atenção. Como nos lembra Philippe-Alain Michaud (2013), a imagem não é um campo fechado, mas turbilhonante e centrífugo. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo.

A música, de igual modo, é sentida por meio das imagens. As visualidades interconectadas com a música compõem imaginários que estabelecem pontes entre o simbólico e suas formas de expressão ao apresentar material para análise de fatos-canção, paisagens sonoras, cenas e performances musicais em ampla acepção. Se a interpretação das imagens contém desafios, isso não significa que não devemos usar seu rico potencial como meio de pesquisa. Como considera Didi-Huberman (2012), pedimos muito pouco à imagem quando a reduzimos à aparência, mas pedimos muito quando nela buscamos o real. Imagens partem de testemunhos que são, por natureza, subjetivos e compostos. Todavia as imagens representam o que dispomos para inferir e conhecer.

REFERÊNCIAS

DIDI- HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. História del arte y anacronismo de las imagenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

DIDI- HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa, 2012.

MICHAUD, Phillippe Alain. *Aby Warburg e a Imagem em Movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MEDEIROS, Daniel Ribeiro; NOGUEIRA, Isabel Porto. [1990]. Cartazes de Festivais do rock de Pelotas *In*: BLANCO, Pablo Sotuyo (org.). *Estudos Luso-Brasileiros em Iconografia Musical*. Salvador: Edufba, 2015.

6.2 SONS E IMAGENS DE CANTORES DE ÓPERA EM TRÂNSITO NA AMAZÔNIA OITOCENTISTA

Luciane Viana Barros Páscoa ²⁷⁸

CONJUNTO DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO

Durante o Ciclo da Borracha, entre 1850 a 1910 a Amazônia viveu seu auge econômico. Belém e Manaus receberam um intenso fluxo migratório de estrangeiros e brasileiros de outros estados, e tal dinâmica impulsionou a efervescência e o anseio pelo teatro musical. A ópera foi o gênero que envolveu maior sofisticação pela dimensão dos recursos envolvidos para a sua realização nesse período. A pesquisa realizada pelo musicólogo Márcio Páscoa (2000, 2006) revelou que circularam pela Amazônia cerca de vinte companhias líricas, evidenciando a movimentação cultural nas capitais mencionadas.

Restou deste período documentação iconográfica que reúne informações sobre a vida musical, a estética e os elementos cênicos utilizados para os espetáculos da época. Como parte de um projeto maior, até o momento foram reunidas 100 fotografias de cantores de ópera e opereta, regentes e produtores. Este conjunto documental iconográfico, reunido virtualmente, porém disperso em sua materialidade, apresenta um aspecto da efemeridade do ato fotográfico: em grande parte não se identifica autoria, coleção ou data específica. Ao mesmo tempo em que cristalizou as informações visuais sobre uma atividade artístico-musical, sintetizou a estética da fotografia oitocentista, principalmente aquela produzida em estúdios com direção de arte e com fins de divulgação.

Nesse estudo, pretende-se observar os elementos referentes à iconografia musical no que concerne às ima-

²⁷⁸ Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

gens dos artistas viajantes do teatro musical que tiveram circulação ultramarina. Do conjunto documental foram selecionadas fotografias de cantores de ópera que deixaram registro fonográfico. Durante a organização das imagens, verificou-se a recorrência de composições que nortearam a seleção: fotografias realizadas em estúdio, representando cantores em personagens de ópera, opereta e revista com trajes de cena; fotografias de cantores sem traje de cena para divulgação profissional (*carte-de-visite*). Algumas destas imagens foram concebidas para cartão postal e material publicitário diverso, cujo objetivo era a divulgação e o colecionismo.

Os cantores de ópera que estiveram em temporadas líricas em Belém e Manaus, identificados no conjunto fotográfico e que deixaram registro fonográfico, conforme Páscoa (2000, 2006), foram: Antonio Sabellico, Cesare Bacchetta, Edoardo Castellano, Enrico de Franceschi, Francesco Conti, Francesco Maria Bonini, Ferdinando de Neri, Gino Martinez-Patti, Alessandrina Botero, Amalia Agostoni, Emma Longhi, Giuseppe Agostini, Leonilde Paini (Gabbi), Michele Fiore, Tina Poli-Randaccio e Ubaldo Ceccarelli. Sabe-se que Alessandro Niccolini, baixo, deixou gravação em dois fonogramas, e que Antonio Ceppi, tenor, deixou dois cilindros, mas estes registros ainda não foram localizados. Algumas gravações eram feitas por selos locais, e hoje é mais difícil consolidar todas essas informações, posto que tiveram vida efêmera.

A FOTOGRAFIA OITOCENTISTA

Na segunda metade do século XIX, a estética da fotografia oitocentista, segundo Annateresa Fabris, segue os princípios adotados pelos artistas visuais na pintura e artes gráficas: "a experiência com a câmara escura interessava os pintores em busca de imagens mais nítidas e de perspectiva mais exata" (FABRIS, 1993, p. 8). Os experimentos técnicos foram aprofundados por Niépce e Daguerre, um

litógrafo e, o outro, pintor e cenógrafo, respectivamente. De modo geral, os fotógrafos oitocentistas tinham uma formação relacionada às artes visuais e muitas vezes buscavam o experimentalismo, ou então, a fotografia documental. Para além da discussão sobre os processos mecânicos de captação da imagem, alguns fotógrafos estavam inspirados pelo propósito de quebrar paradigmas da arte acadêmica e explorar a linguagem própria da fotografia, vista como objetiva e científica, mas inter-relacionada com os meios de composição herdados da pintura.

Todas as composições aqui abordadas foram feitas em estúdio e seguiram padrões da composição pictórica. As divergências entre a fotografia artística, científica e comercial se aprofundaram nas últimas décadas do século XIX. A fotografia comercial se expandiu para o mercado internacional, juntamente com o recém-popular cartão postal. Com a chegada da câmera Kodak ao mercado em 1888, projetada para uso de amadores, seu sucesso produziu um aumento do número desses equipamentos. O impacto mais profundo ocorreu na década de 1890, quando novas técnicas permitiram que as fotografias fossem impressas diretamente ao lado de jornais e revistas, criando um público novo e acentuando o papel social dos fotógrafos que ficaram conhecidos como fotojornalistas (WARD, 2016).

Segundo Ward (2016), a fotografia em sua gênese era chamada de arte-ciência. Na segunda metade do século XIX, o público já podia ler sobre o progresso da fotografia em periódicos e literatura popular. Além disso, à medida que a fotografia se espalhava pelo mundo, por meio de manuais, novos usos e interpretações se multiplicavam rapidamente. Logo a fotografia entrou no universo da crítica de arte, onde sua estética foi definida e debatida juntamente com o valor de suas influências na sociedade. Uma prática social semelhante começou com o daguerreótipo, onde as imagens eram frequentemente superpostas para adicionar cor e definição ao trabalho. Fotógrafos como Félix Nadar

e Etienne Carjat em Paris, fizeram estudos em retrato de artistas, escritores e músicos que faziam parte de seus círculos sociais. A princípio, os fotógrafos tentaram difundir suas obras, que muitas vezes retratavam celebridades, para a reprodução mecânica na mídia impressa.

O debate sobre fotografia e arte foi constante no século XIX, tanto no emergente gênero de crítica fotográfica quanto no trabalho de praticantes que tentavam usar o equipamento para fins artísticos. Entre os primeiros fotógrafos de arte, estavam membros afluentes de clubes europeus de intercâmbio fotográfico, que trocavam seus esforços uns com os outros, mas não tentavam ganhar dinheiro com suas imagens. Eles compreenderam que a fotografia artística tinha uma natureza diferente da fotografia comercial na medida em que esta última procurava agradar a um público amplo (WARD, 2016). Desse modo, muitos fotógrafos que produziram comercialmente na virada do século XIX para o XX ficaram esquecidos.

Dentre os aspectos formais notados nas obras fotográficas selecionadas, destacam-se a composição em cenários de estúdio com direção de arte. Os cantores estão com traje de cena e seguem gestual específico da *mise-en-scène*. Nas fotografias para divulgação profissional, nota-se a postura em perfil, tal como no busto-retrato de inspiração clássica. Percebe-se a predominância da composição em eixo diagonal, além dos estudos de iluminação.

Para este estudo foram selecionadas fotografias de Cesare Bacchetta, Tina Poli-Randaccio e Gino Martinez-Patti, artistas que deixaram registros fonográficos.

CESARE BACCHETTA

Nascido em Novara no ano de 1860, o barítono Cesare Bacchetta estudou canto na sua cidade natal. Debutou no teatro da cidade de Crema em janeiro de 1883 em *Aroldo*, de Verdi, com sucesso por causa de sua voz ampla, harmoniosa

e espontânea, bem como pelos dotes cênicos que exibiria ainda em *La traviata*, logo a seguir. Na primavera daquele ano deslocou-se para Zara, onde atuou em *Faust* e *Il trovatore*. Nesse mesmo ano cantou na produção de *La forza del destino* em Mirandola, título que cantou em Vercelli logo depois.

O juízo favorável da crítica e dos espectadores obtidos nesta sua primeira temporada de carreira repetiu-se pelos vinte anos seguintes de atividade. Em 1884 foi contratado para a estação lírica do Teatro Carcano, de Milão, onde contracenou com Gemma Bellincioni em *Lucia di Lammermoor* e *Promessi sposi*, de Ponchielli, fazendo também a criação absoluta de *Atala*, de Guglielmi. Para o inverno de 1884/85 foi chamado ao Teatro Vittorio Emanuele, de Messina, vindo a cantar em *Il re di Lahore* e *Ruy Blas*.

Seguiram-se então contratos para Roma, Brescia, Mantua, Turim e Rimini. No outono de 1887 estava sob contrato para atuar em *Ernani*, no Politeama de Trieste, retornando na estação invernal de 1887/88 para o Carcano milanês, a pedido de Ponchielli, que o queria na *première* absoluta de sua ópera *Roderico, re dei Goti*, acontecida em 29 de janeiro de 1888 (PÁSCOA, 2006, p. 270). Nessa época desempenhou por vezes o papel de Zurga, de *I pescatori di perle*, com especial merecimento, sagrando-se no Costanzi de Roma e no Politeama de Florença. No inverno de 1889/90 cantou o papel de Telramundo, em *Lohengrin*, de Wagner, no Teatro Piccini, em Bari, ao mesmo tempo em que cantava em *I puritani*, com grande triunfo. Em 1890 fez o Cambro, na reestréia da *Fosca*, de Carlos Gomes, e o Amonasro, na *Aida*, de Verdi. Logo em 1891 cantou *Cavalleria rusticana* em Sinigaglia, ao lado do tenor Vincenzo Maina e sob a regência de Toscanini. (PÁSCOA, 2000, p. 133)

Segundo Márcio Páscoa (2000), a extensão vocal de Cesare Bacchetta tanto subia facilmente ao sol agudo, quanto soava excelente nos graves, "o que lhe permitiu desempenhar numa mesma ocasião, durante a primavera de 1892 no

Teatro Rossini, de Veneza, os papéis de Carlos V, de *Ernani*, e Guglielmo, de *Le villi*, de Puccini, esta última, uma parte para baixo". Bacchetta esteve na comemoração à memória de Donizetti, em 18 de setembro de 1893 no Teatro Ricciardi de Bergamo e em outubro seguinte repetia o Telramundo wagneriano no Teatro Vittorio Emanuele de Turim, seguindo para cantar na *prima* absoluta de *Vandea* de Clementi.

Chegou ao palco do Scala de Milão em 1893/1894, para desempenhar dois trabalhos do compositor Alberto Franchetti, *Cristoforo Colombo* e a criação mundial de *Fior d'alpe*. Retornou a Livorno para algumas récitas de *Il trovatore*, em 1894. Engajou-se em outra criação operística, desta vez no Teatro Nuovo de Pisa, em *Ruit-Hora*, de Ettore Ricci, havendo cantado também em *Rigoletto* sob direção do maestro e compositor Emilio Usiglio. Durante o inverno de 1895/1896 foi para o Teatro Pagliano, em Florença, integrar o elenco de *Pagliacci*. (PASCOA, 2000, p. 134).

Esteve em Belém no último trimestre de 1896, atuando em *Fausto*, *La Gioconda*, *La favorita* e *Otello*. Na sequência da turnê, apresentou-se em Manaus de janeiro a abril de 1897, quando atuou na temporada inaugural do Teatro Amazonas, nos seguintes papéis: *Ernani*, *La Gioconda*, *Otello*, *Ruy Blas* e *Cavalleria rusticana*. (PÁSCOA, 2006, p. 270). Em especial para os belenenses, Cesare Bacchetta, havia sido o Cambro na estreia da versão revisada da *Fosca*, em 1890, em Milão.

Em Belém, estreou moderadamente no *Faust*, deixando a impressão de uma voz privilegiada que ainda não estava devidamente apresentada com vantagem (FOLHA DO NORTE, Belém, 8 de novembro de 1896). Uma segunda opinião isentou-o de maiores críticas, pois revelava que o público se impressionou mesmo com Bacchetta (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém, 8 de novembro de 1896). As críticas sobre o seu desempenho em Manaus começaram com elogios discretos, mencionando a regularidade de sua voz, até render-se às qualidades vocais: "Bacchetta esteve sublime, foi

um esplêndido Don Salustio di Bazan" (IMPARCIAL, Manaus, 7 de março de 1897), a propósito da récita de *Ruy Blas*.

Na interpretação de *Otello* de Verdi, título não muito conhecido do público em Manaus, Bacchetta obteve menções de que foi um lago. regular, até que o crítico do *Imparcial* pede que "corrija um cacoete, que muito concorre para tirar-lhe a graça quando canta: é torcer a boca para o lado esquerdo e revirar demais os olhos" (IMPARCIAL, Manaus, 13 de março de 1897). A récita de *Cavalleria Rusticana*, estreia do título de Mascagni no Teatro Amazonas, não foi tão exitosa quanto era esperado, mesmo assim a crítica foi impertinente com relação ao espetáculo, ainda que generosa com Bacchetta:

[...] Alfio, personagem sem grande importância lírica, mas que sem ser conferido a um barítono que seja jocoso como realmente é Bacchetta, andou com correção e graça em seus lances napolitanos. Junto a Alfio, [Libia] Drog cantou uma ária em ternário, de grande efeito. (IMPARCIAL, Manaus, 23 de março de 1897)

A sua carreira continuou até 1908, concentrando-se particularmente nos papéis baritonais de *La bohème* e *Manon Lescaut*, de Puccini. Esteve ainda nos Estados Unidos, onde aparece registro de sua atuação em Los Angeles, já em novembro de 1906, na *Aida*. A última menção encontrada de seu nome refere-se a uma récita de *Il trovatore* no Teatro Comunale de Corfu em 1908. Deixou um registro de sua voz para o selo Columbia, no qual cantou *Signor? Va, non ho niente*, de *Rigoletto* de Verdi, com o baixo Cesare Preve (Columbia E 109, matrix 10654).

O registro fotográfico de Cesare Bacchetta (Figura 1) como Alfio em *Cavalleria Rusticana* de Mascagni é interessante e raro, porque o cantor interpretou esse papel na temporada inaugural do Teatro Amazonas. Trata-se de uma fotografia de estúdio com traje de cena, em que se

vê no segundo plano, alguns elementos cênicos, como um busto retrato e uma paisagem, provavelmente pintados num pano. O traje segue o decoro masculino do uso do preto, ainda muito firme na segunda metade do século XIX. É um figurino estilizado, calça com paletó aberto, colete de tecido leve, gravata com amarração displicente e faixa de carmesim na calça. O cabelo curto e o bigode referem-se ao estilo da *Belle Époque* para homens mais jovens.

Dentre os elementos cênicos, o adereço que Bacchetta segura é um arreio de cavalaria e o adereço na cabeça assemelha-se a um barrete de identificação popular da Sicília, elemento que remete à cor local. O personagem representa o homem de negócios, comerciante, com uma aproximação popular.

Na composição percebe-se nitidez no primeiro plano, ligeiro desfoque no segundo plano para criar uma atmosfera pictórica, conforme estética do período. Nota-se o gestual cênico, com a cabeça direcionada para a lateral direita. O olhar é voltado para o infinito, acima do espectador. Constata-se a direção de arte na fotografia, cujo registro não possui identificação de estúdio ou fotógrafo.

Figura 1 - Cesare Bacchetta (Novara, 1860 - Buenos Aires, 1940) como Alfio em *Cavalleria Rusticana*, que foi por ele criada na temporada inaugural do Teatro Amazonas.



Fonte: Coleção Juan Dzazopulos. In: PÁSCOIA, Márcio. Cronologia Lírica de Manaus. Manaus: Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2000.

TINA POLI-RANDACCIO

A soprano Ernestina Poli Randaccio nasceu em Ferrara em 1879. Estudou no Liceu Rossini em Pesaro antes de estrear no Teatro Donizetti de Bérgamo, na temporada de 1901/02, como Amelia em *Un ballo in Maschera*. Ao final desta temporada havia cantado *Salvator Rosa* e *Il Trovatore* com muito sucesso. Retirou-se momentaneamente para aperfeiçoar-se voltando a cantar em Messina numa produção de *Andrea Chénier* já ao lado de Ruggero Randaccio, com quem se casou em 1904. Ao lado do marido, partiu

para a digressão que envolveu o Teatro dal Verme, em Milão, a consequente temporada sul-americana, quando cantou no Rio de Janeiro, em São Paulo e Belém, indo mais tarde à Cidade do México.

No fim de 1905, estava de volta à Europa fazendo temporada no Teatro São João do Porto. O ano de 1907 começou em Turim e estendeu-se até Bucareste. Na temporada de 1907/08 do Teatro Régio de Parma, atuou em *Tristão e Isolda* e fez duas obras de Mascagni, com quem trabalhou algumas vezes, incluindo a criação absoluta de *Parisina* em dezembro de 1913 no Scala de Milão. Nessa casa já havia representado *Siegfried* e *La fanciulla del west*, ópera que cantou também em Lucca, a convite de Puccini. (PÁSCOA, 2006, p. 280).

Haviam também somado ao seu currículo algumas importantes casas de ópera na Itália e fora dela, como o San Carlo de Nápoles e o Teatro Real de Madri. Sua intenção em se tornar conhecida em seu país natal levou-a a Florença, Bologna, Modena, Verona, Treviso, Trieste, Ravenna, Ancona, Cesena e Forli. Também já havia feito uma segunda viagem ao Brasil, oportunidade em que criou *La boscaiuiola*, de Gomes de Araújo, em São Paulo (PÁSCOA, 2006, p. 281).

Partiu então para compromissos que envolviam Havana, Santiago. do Chile e Buenos Aires, cidades importantes para consolidar o prestígio. Contracenou com Beniamino Gigli no começo da carreira deste tenor em 1914. Após seu *debut* em Havana, viajou a muitas cidades tanto em Cuba quanto da América Central, como Santiago de Cuba, Camaguey, Cienfuegos, até atingir a Costa Rica, trajeto que ela faria ainda mais uma vez em futura temporada. Chegou a ficar ausente da Itália por um ano, quando da Primeira Guerra Mundial, pois muitos teatros europeus permaneceram fechados temporariamente. Em sua única temporada no Covent Garden (1920), ela cantou *Tosca*, em performance louvada por força emocional, mas criticada por desigualdades (STEANE, 2017).

Foi destacada intérprete dos papéis protagonistas de *La Gioconda*, *Aida*, *La fanciulla del west*, *Il trovatore*, *Cavalleria rusticana*, *Tosca*, dentre outros títulos que executou ao lado dos maiores nomes da sua época.

Para muitos, ela foi a maior soprano dramática do primeiro terço do século XX. Parou de cantar em 1936, contando cerca de 35 anos de carreira. O marido Ruggero Randaccio que se retirou dos palcos após a primeira digressão brasileira, tornou-se seu professor e empresário a partir daí. Tina Poli Randaccio viveu mais vinte anos após a sua aposentadoria, sem nunca mais ter envolvimento musicais. Faleceu em Milão, em 1956.

Deixou um pequeno, ainda que indeterminado número de gravações, para HMV, Odeon e Fonotipia. Dentre as gravações sobreviventes, destacam-se o dueto *I tuoi occhi* (com o tenor Atílio Barbieri), da ópera *Isabeau* de Mascagni (Odeon Fonotipia F 5613 (172104 a/b matrix xxPh 6522/652). (PÁSCOA, 2006, p. 281).

Poli-Randaccio esteve em Belém, no Theatro da Paz, em 1905, ocasião em que interpretou *Il trovatore*, *Aida*, *La Gioconda*, *La Forza del Destino*, *Cavalleria rusticana* e *Moema*. Integrou o elenco que vinha então marcar a reabertura do Theatro da Paz, estreando *Cavalleria Rusticana*:

A empresa Assis Pacheco ministrou anteontem à platéia paraense verdadeira delícia com a audição dessas jóias que são a *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, e *Os Palhaços*, de Leoncavallo. Na primeira estreou, no papel de Santuzza, a sra. Poli, cuja bela voz de soprano absoluto, certo se revelaria melhor se se estivesse numa ópera como a *Aida* ou a *Gioconda*, onde ela poderia manifestar todos os recursos de boa artista. Foi uma boa Santuzza, cantando muito bem todos os números da personagem [...]. (FOLHA DO NORTE, Belém, 13 de maio de 1905).

O crítico belenense renunciou os papéis em que Tina Poli-Randaccio se destacaria posteriormente (*Aida* e *Gioconda*). Na récita de *La Gioconda*, de Ponchielli, o juízo sobre Poli-Randaccio se confirmaria, sobre um dos papéis que lhe traria a fama na cena lírica ocidental.

As honras da noite couberam à jovem soprano sra. Poli, cuja voz extensa encanta e arrebatada; bem dissemos nós, quando nos referimos a esta artista, ao tratar do desempenho da *Cavalleria Rusticana*, que sua bela voz de soprano absoluto melhor se revelaria numa ópera como a *Aida* ou a *Gioconda*, onde ela poderia manifestar todos os seus recursos de boa artista. Não nos enganamos e a prova deu-a ela anteontem no modo como se conduziu em seu papel, que lhe valeu ininterruptos aplausos do público, bastante merecidos. (FOLHA DO NORTE, Belém, 22 de maio de 1905).

O desempenho da soprano na récita de *Il trovatore* muito agradou à crítica, e o público belenense chegou a reclamar sua presença em outras récitas, questionando por que não estaria escalada para mais títulos, diante da soberba voz que possuía (PÁSCOA, 2006, p. 189).

Cantou-se pela segunda vez nesta temporada a popular ópera de Verdi, *O Trovador*. Como da primeira vez, a interpretação não poderia ter sido melhor. As sras. Poli e Longhi, os srs. Vinci, Fiore e Conti cantaram magnificamente a bela partitura, fazendo jus aos delirantes aplausos com que a platéia correu os seus conscienciosos e corretos trabalhos. À sra. Poli e ao sr. Conti foram atirados muitos *bouquets* de flores naturais e diversos pombos, um deles envolto numa bandeira brasileira em miniatura. O público não regateou aplausos a todos, o que foi de inteira justiça. (FOLHA DO NORTE, Belém, 12 de junho de 1905).

A fotografia selecionada (Figura 2) mostra a soprano Tina Poli Randaccio na criação absoluta do papel titular da ópera *Parisina*, de Mascagni. É proveniente do arquivo do Teatro Alla Scala de Milão, sem identificação de estúdio ou fotógrafo. O libreto de *Parisina* de Gabrielle D'Annunzio foi idealizado como sucessor de *Francesca da Rimini* na trilogia sobre a família Malatesta, e tornou-se a segunda *literaturo-per* de Mascagni. Na villa D'Este, Ugo (tenor) explica seu dilema para o amigo Aldobrandino (baixo). Sua mãe Stella de Tolomei (mezzo-soprano) chega, lamentando ter sido repudiada pelo seu pai, Niccolò d'Este (barítono). Ela incita Ugo contra Parisina Malatesta (soprano), a nova esposa de seu pai, e a insulta publicamente. Com fúria, Ugo sai do palácio, mas durante uma peregrinação ao Loreto, depois de ter liderado uma batalha vitoriosa contra piratas, ele se joga aos pés de sua madrastra Parisina e eles se apaixonam violentamente. Niccolò os descobre e os condena à morte, que eles aceitam serenamente como o único resultado possível de sua união (GIRARDI, 2017).

Na história original, recuperada no poema de Lord Byron e no libreto de Gabrielle D'Annunzio, parte da história se passa no Pallazo Schifanoia em Ferrara. Provavelmente, para a primeira montagem da ópera, o figurino pode ter sido inspirado em elementos renascentistas presentes nos afrescos do Pallazo. Cenas das estações do ano, dos arcanos com conteúdo pagamista e místico, reforçam ainda mais o gosto desta criação pela inspiração histórica e pelo dualismo, bem e mal, religiosidade e paganismo, até a espiritualidade alternativa do final dos oitocentos de cariz simbolista.

Esta fotografia da primeira montagem desta ópera representa Tina Randaccio no segundo ato de *Parisina*. Ela estaria no convento de Loreto, com um vestido branco longo, de inspiração renascentista, arranjo de cabeça com véu e colares de pérolas. A fotografia de estúdio mostra uma composição em que a cantora está sobre um degrau, e sua capa é arrumada para evidenciar o traje. O gestual utilizado,

inspirado na *mise-en-scène* de repouso, enfatiza o caimento da manga e o modelo da vestimenta. No libreto, há indicações do vestido de Parisina no segundo ato: tecido de armelino de ouro, cascos de prata, véu de cândia, colares e anéis, pérolas e outras pedras, além da capa flamenga.

Figura 2 - Tina Poli-Randaccio (Ferrara, 1879 - Milão, 1956) em *Parisina* de Pietro Mascagni. Criação absoluta em dezembro de 1911, Teatro Alla Scala, em Milão



Fonte: acervo do Teatro Alla Scala, Milão

GINO MARTINEZ PATTI

O tenor Gino Martinez Patti, nascido em Palermo em 1866, de família espanhola, atuou intensamente no período de 1890 a 1910, por diversos teatros italianos, mas sobretudo fazendo sucesso na América do Sul, Central e do Norte. Sua carreira começou provavelmente em *Gli ugonotti*, no ano de 1888 em Messina, e *Otello*, entre 1888 e 1889 em Palermo. Sua oportunidade de assumir papéis principais coincidiu com o longo período de viagens para a América Central e do Sul, em princípios da década de 1890. Na ocasião foi bastante aplaudido na Guatemala e no Norte do Brasil, chegando a realizar a *premiere* de *Cavalleria Rusticana* pelos teatros onde passou. Esteve contratado por Joaquim Franco para temporada de 1892 em Manaus, Belém e São Luiz.

Em princípios do século XX excursionou pelos Estados Unidos, pela Lambardi Opera Company, criando *Chopin* de Orefice, e colecionando sucessos em *La bohème* e *Carmen*. Em 1907 esteve na Holanda onde criou a versão italiana de *Salomé*, de Strauss, sob a direção do autor. Esteve também em Bucareste.

Foi um dos mais populares tenores do seu tempo e um prolífico frequentador dos estúdios de gravação do período. Deixou pouco mais de uma centena de faixas, gravadas por Gramophone (1904; trechos do *Chopin*) Phonodisc Mundial (1906/7), Fabbrica Italiana Dischi, Fonotipia (1906), Odeon Fonotipia, Pathé de Milão (1908), Società Fonográfica Napoletana (ca.1908) e Columbia/Cigale (1909-1912). Ao se aposentar, passou a viver em Roma.

Na temporada de Belém, entre fevereiro e abril de 1892 no Teatro da Paz integrou os elencos de: *Lucia di Lammermoor*, *Ernani*, *Il trovatore*, *Um ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Poliuto*, *Ruy Blas*, *La traviata*, *Fra diavolo*, *Norma*, *Cavalleria rusticana*, *O duque de Vizeu* (Bosio: criação mundial) (PÁSCOA, 2006, p. 270).

Para Márcio Páscoa, Gino Martinez-Patti era o grande talento da Companhia de Joaquim Franco:

[...] de todos os jovens talentos trazidos pela companhia nenhum deles seria tão bem-sucedido quanto o tenor Gino Martinez-Patti. Embora contasse 25 anos ainda estava no início de uma carreira que o levaria a ser um dos mais prolíficos frequentadores dos estúdios musicais naqueles tempos primeiros das gravações sonoras. Sua popularidade deveu-se justamente ao seu êxito por muitos teatros sociais e arenas em que cantou, onde os ingressos mais baratos permitiam o acesso a uma grande quantidade de público e de camadas mais modestas da população. (2006, p. 94)

Gino Martinez-Patti destacou-se como tenor dramático principal do elenco, na récita de *Ernani*: “desde o 1º ato até ao último ato manteve-se sempre no mesmo plano, interpretando as cenas apaixonadas do melodrama com muita alma e muita intuição artística” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém, 2 de fevereiro de 1892). As restrições que ainda existiam quanto ao desempenho do jovem tenor foram desaparecendo na medida em que se confrontou no dueto com o barítono Sante Athos : “concorreu poderosamente para boa impressão geral [...] especializamos o trecho *Tu sei Ernani...*, cantado com verdadeira expressão e muito calor dramático; foi diversas vezes aplaudido com entusiasmo.” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém, 2 de fevereiro de 1892).

Em Belém, a crítica sempre lhe foi favorável e reconhecedora de sua habilidade vocal:

Pois bem, Patti fez-nos esquecer de Giordano; a sua entrada no 3º ato foi verdadeiramente magistral; os recitativos que se lhe seguiram foram cantados com muita clareza e energia; o dueto de amor, trecho culminante da peça, executado com um primor admirável; e a cena final, que exige todos os recursos de que dis-

põe o artista, tanto vocais como dramáticos, deixava o público profundamente comovido, pela verdade e espontaneidade com que foi interpretado. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém, 9 de março de 1892).

[...]

Voz agradável e volumosa, porte distinto, perfeito conhecimento de cena. [...] E como a sua parte de maior destaque era mesmo a cavatina final, foi muito aplaudido no *Tu che a dio*. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém, 30 de janeiro de 1892).

Na esperada reprise de *Il trovatore*, com o teatro lotado, a recepção de Martinez-Patti foi muito boa: "Poucas ocasiões temos visto tanto entusiasmo na nossa plateia, sendo estes artistas [Conti-Faroni, Petich, Martinez-Patti e Athos] chamados repetidas vezes ao proscênio, por entre gerais aclamações." (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém, 23 de fevereiro de 1892).

Provavelmente a melhor crítica o tenor recebeu na estreia de *Cavalleria rusticana* de Mascagni:

Salientou-se em primeiro plano o sr. Patti, que deu ao personagem uma interpretação inteligente, naturalíssima e bastante inspirada; a canção siciliana cantada nos bastidores antes de subir o pano, a cena de ciúmes com Santuzza, o desafio com Alfio, a expressão dolorosa e terna com que cantou o *addio* final e o modo profundamente sentido com que disse a bela estrofe que termina: - *Un baccio, mama... un altro baccio... addio!*... bastariam para confirmar entre nós os seus créditos de artista de talento, se há muito já não estivéssemos disto convencidos; por ocasião do *addio* mais de um lenço vi ser levado disfarçadamente aos olhos, por muita gentil espectadora da *Cavalleria Rusticana*. São essas as mais lisonjeiras bagas... de louros que poderia desejar o Patti. [...] (BINOCOLINI, Diário de Manáos, Belém, 9 de junho de 1892)

Destacou-se nesta temporada, a estreia absoluta da ópera *O duque de Vizeu*, de Ettore Bosio, com Martinez-Patti no papel título. A ópera havia sido escrita sobre libreto de Pacheco Netto, baseada no drama homônimo de Lopes de Mendonça, e, portanto, seria cantada em português (PÁSCOA, 2006, p. 100). Diversas informações sobre a ópera foram divulgadas na imprensa belenense antes da estreia mundial, tais como trechos do libreto, resumos da ação, contribuindo para um dos espetáculos mais “memoráveis que se tem dado no Teatro da Paz.” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém, 5 de abril de 1892).

Sobre o desempenho de Martinez-Patti, a crítica não fez um destaque específico, antes comentou sobre a grandeza do espetáculo de modo geral:

Ao terminar o 1º ato, porém, foi o momento da ovação; ovação unânime, entusiástica, estrondosa, delirante, que acompanhou daí por diante a execução inteira da ópera. Foram chamados inúmeras vezes à cena os maestros Bosio, autor da ópera, Franco, empresário, Cornetti, regente da orquestra, os artistas Martinez-Patti, Maria Bosi, Petich, Dominici, Rusconi, sendo todos vitoriados com frenesi, com delírio. Parte orquestral, encenação, estuário, tudo revelou o cuidado e esmero com que a empresa esforçou-se em montar esta ópera e pode-se dizer que estiveram dignos do drama e dos aplausos do público. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém, 5 de abril de 1892)

Gino Martinez-Patti esteve em Manaus, entre junho de agosto de 1892 no Éden Teatro, ocasião em que participou das montagens de: *Il trovatore*, *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto*, *Norma*, *Lucrezia Borgia*, *La traviata*, *La forza del destino*, *La favorita*, *Ernani*, *Fra diavolo*, *Poliuto*, *Ruy Blas*, *Cavalleria rusticana*, *Faust*, *La Gioconda*, *Il barbiere di Siviglia*, *Un ballo in maschera* e *La sonnambula*. Integrava a mesma companhia de Joaquim Franco.

Na estreia de *Il trovatore*, o cronista Binocolini do jornal *Diário de Manaós*, destacou que “[...] Patti é um belo rapaz, de excelentes qualidades físicas, não é um simples autômato, preocupa-se com o lado dramático. [...]” (BINOCOLINI. *Éden Theatro*. *Diário de Manaós*, Manaus, 9 de junho de 1892).

Na récita de *Ernani*, Matinez-Patti foi elogiado, pois teve atuação perfeita na definição do crítico do citado periódico. Posteriormente, o tenor gravaria diversas faixas desta ópera de Verdi. (PÁSCOA, 2000, p. 81) Outro destaque é para a estreia de *Cavalleria rusticana* em Manaus. Esta ópera, precursora do verismo, era muito esperada do público amazonense, e anunciada como: “maior acontecimento teatral nesta ilustre capital, a ópera de maior sucesso na atualidade e cantada sempre com um enorme fanatismo em todos os principais teatros do universo” (AMAZONAS, Manaus, 1º de julho de 1892). Matinez-Patti teve em Turiddu um dos grandes papéis de sua carreira, chegando mesmo a gravar muitos trechos desta ópera para a Casa Pathé e para a Columbia, entre 1908 e 1912 (PÁSCOA, 2000, p. 81).

Figura 3 - Gino Martinez Patti (1866-1925)



Fonte: Coleção Charles Mintzer. In. PÁSCOA, Márcio. *Cronologia lírica de Manaus*. Manaus: Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2000.

Uma das imagens remanescentes do tenor (Figura 3) trata-se de uma fotografia de gabinete autografada, utilizada para divulgação profissional do cantor. A imagem retoma a composição do busto-retrato clássico e possui nitidez no primeiro plano com um segundo plano ligeiramente desfocado, comum ao pictorialismo fotográfico do período. Seu traje é formal, sua cabeça é virada para a esquerda e o olhar direcionado a um ponto fora do espaço composicional.

Percebe-se a direção de arte adotada pelos fotógrafos empenhados nas imagens de divulgação. O traje é preto e sóbrio, com o paletó aberto, colete transpassado, com camisa branca de colarinho engomado e alto, reto em volta do pescoço evidenciando a gravata (como um lenço) de seda clara com nó definido, com alguns panejamentos. O objetivo deste colarinho era alongar a silhueta. Observa-se que Patti utiliza um relógio de algibeira, do qual se vê a corrente. Homens mais jovens usavam bigode e cabelo curto, os mais velhos usavam barba. O traje coincide com o estilo da *Belle Époque*, entre 1910 e 1930. Logo entende-se que para esta fotografia, Martinez Patti usou trajes da moda do período tratando-se de um registro fotográfico posterior à sua estada no norte do Brasil.

PALAVRAS FINAIS

De um modo geral, o conjunto documental fotográfico que reúne as imagens destes cantores em trânsito nas cidades de Belém e Manaus constitui um acervo outrora oculto e disperso, e a tentativa de reconstruir algumas narrativas e trajetórias a partir da iconografia musical e da crítica ou crônica sobrevivente é uma maneira de reverter tal invisibilidade. O trabalho musicológico de Márcio Páscoa (2000, 2006, 2009) trouxe à luz os elementos da cena lírica e da vida musical nos anos áureos do Ciclo da Borracha, seus agentes, repertório, recuperando a memória visual e sonora desse período.

Os sons desse período, relacionados diretamente ao repertório operístico corrente nas companhias líricas que circularam pela Amazônia evidenciam a construção de um gosto, a consolidação de uma base verdiana em paralelo à apreciação das obras do *bel canto*, assim como a introdução e rápida assimilação do verismo e a curiosidade da imprensa sobre o repertório wagneriano. Para o público amazônico a apreciação desse repertório significava o contato com títulos tradicionais do modelo dramaturgico do período, que os ligava a uma comunidade maior, que adotava práticas e valores culturais emancipatórios e universais. Com relação às fotografias, mesmo sem a identificação da autoria, percebe-se a presença da estética oitocentista, ainda concentrada no debate entre a verossimilhança e a representação do real. O discurso da mímese não se interrompe bruscamente em 1901, pelo contrário, terá muitos prolongamentos no século XX. No século XIX, havia uma clara distribuição de funções: à fotografia cabia o papel de documentação do real e do concreto, e à pintura, o experimento formal, a arte e o imaginário. Seria a visão da fotografia como um meio técnico que evoca a neutralidade de um aparelho. Porém, o que se observa nas imagens selecionadas é justamente um equilíbrio entre o real e o imaginário. A intenção de tornar a fotografia uma arte resultou, por exemplo, no pictorialismo fotográfico. Pretendendo reagir contra o culto dominante da fotografia como simples técnica de registro objetivo e fiel da realidade, os pictorialistas retomavam elementos presentes na tradição da pintura. Manipulavam a imagem, buscando efeitos sistemáticos de *flo*, encenação e composição do sujeito, e muitas vezes intervenções posteriores sobre o próprio negativo e sobre as provas, com pincéis, lápis, instrumentos e vários produtos (DUBOIS, 2009, p. 33-34).

O que temos é um registro documental artístico, que revela a predominância do realismo na composição das personagens ou na produção nos retratos dos cantores. A

representação de cena, que como se pode concluir, ainda está ligada aos parâmetros da reprodução do real. Na fotografia, o encontro com o real sempre parece iminente, mas a distância se revela exorbitante. Não se pode deixar de notar o elemento aurático desses retratos:

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. (BENJAMIN, 1995, p. 174).

As imagens sobreviventes são em alguns casos, o único registro conhecido dos artistas do teatro musical que transitaram pela Amazônia oitocentista. Por isso, conservam essa dupla aura: a que fica cristalizada no retrato, e a que remete ao culto da personalidade artística, de um tempo e espaço que precisam ser lembrados.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BINOCOLINI. Éden Theatro. Diário de Manáos. Manaus. Ano II. Nº274.9 de junho de 1892. *Chronica Teatral*, p.2.

CASTELNUOVO, *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo. Companhia das Letras, 2006.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém. Ano XIII. 30 de janeiro de 1892.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém. Ano XIII. 23 de fevereiro de 1892.

- DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém. Ano XIII. 9 de março de 1892.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Belém. Ano XIII. Nº65. 22 de março de 1892
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Belém. Ano XIII. Nº76. 5 de abril de 1892. [s.n.]
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém. Ano XVII. 8 de novembro de 1896.
- DIÁRIO DE MANÁOS. Manaus. Ano II. Nº274.9 de junho de 1892. Chronica Teatral, p.2.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 9. ed. Campinas: Papirus, 2009.
- FABRIS, Annateresa. A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade. *Revista de Artes Visuais* (UFRGS), Porto Alegre, v.5, n.8, p. 7-16, 1993.
- FOLHA DO NORTE, Belém. Ano X. 13 de maio de 1905.
- FOLHA DO NORTE, Belém. Ano X. 12 de junho de 1905.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- KOSSOY, Boris. *Os tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.
- LE GOFF, Jacques. *Reflexões sobre a história*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lírica de Belém*. Belém: Associação de Amigos do Theatro da Paz, 2006.
- PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lírica de Manaus*. Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2000.

PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Belém*. Manaus: Valer, 2009. Série Ópera na Amazônia (1850-1910)

PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Manaus*. Manaus: Valer, 2009. Série Ópera na Amazônia (1850-1910)

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Fontes eletrônicas

ARMSTRONG, Philip. "Iconography and Iconology". *Encyclopedia of Aesthetics. Oxford Art Online*. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0278>. Acesso em: 20 abr. 2018.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Parisina* - Tragedia Lirica. Testi di Gabriele D'Annunzio e musiche di Pietro Mascagni, 1913. Disponível em: http://www.librettidopera.it/zpdf/parisina1913_bn.pdf. Acesso em: 18 ago. 2017.

LASH, Willem F. "Iconography and iconology". *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, 2017. Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T039803>. Acesso em: 20 abr. 2017.

STEANE, J.B. "Poli-Randaccio, Tina". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41611>. Acesso em: 16 ago. 2017.

TIMMERMANN, Achim. "Art history and its methods. The Oxford Companion to Western Art. *Oxford Art Online*. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e114>. Acesso em: 16 abr. 2018.

WARD, J. P.; WARD, G. W. R.; MARIEN, M. W.; MOOR. A. H.; MOOR, I. L. Photography. *Grove Art Online*, 2016. Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa0-9781884446054-e-7000067117>. Acesso em: 26 jul. 2018.

7

EDUCAÇÃO MUSICAL E HISTÓRIA

7.1 PESQUISA EM MÚSICA NA UFG: PECULIARIDADES DE ESTUDOS MUSICOLÓGICOS

Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães ²⁷⁹

Este texto surge das participações no Simpósio Internacional de Musicologia, entre 2012 e 2018, na Universidade Federal de Goiás. E é o primeiro de uma série de três trabalhos que tratam de pesquisa em música na Escola de Música e Artes Cênicas, especificamente sobre a temática de Musicologia. Observa-se que há interface entre música e pesquisa, estabelecida em uma trajetória acadêmica, e a atuação destes campos nos processos referentes à Musicologia. As questões que emergem e impulsionam à pesquisa se iniciaram dada a necessidade de se conhecer a trajetória de pesquisa em música na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, e de se identificarem os predecessores e as peculiaridades. Neste viés, o presente trabalho traz como proposta investigar pesquisas em música na Universidade Federal de Goiás, enfatizando a temática de Musicologia, propondo um breve apanhado, para explicitar e pontuar trabalhos pioneiros existentes em musicologia nessa Instituição, mantenedora do Simpósio Internacional de Musicologia, especificamente voltados à situação goianiense. Assim, este estudo não pretende apresentar um trabalho extenso sobre a musicologia goianiense, mas, neste primeiro momento, apenas sistematizar ideias e informações sobre os primórdios da pesquisa musicológica, em meio a algumas reflexões próprias, com a finalidade de divulgar o início da pesquisa em música na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

Trata-se, portanto, de um esboço preliminar sobre as primeiras pesquisas musicológicas realizadas nessa Instituição e de um contexto histórico - social da cidade de

²⁷⁹ Universidade Federal de Goiás (UFG)

Goiânia, visando a um relato histórico, enfatizado por dados coletados, atendendo à questão: como justificar a existência de textos com temáticas de musicologia em uma época, décadas de 1960 e 1970, em que não havia tradição em pesquisa e os programas de pós-graduação em música, na região, ainda eram inexistentes. Para análise de tais dados, admite-se a hipótese de que a mudança da capital de Goiás para Goiânia tenha estimulado intelectuais e artistas a se adaptarem a uma nova cultura. Logo, considera-se que a tradição foi esquecida e a modernidade foi favorecida por novas ideias oriundas da cidade planejada. Com o intuito de atender às proposições levantadas, objetiva-se mostrar as relações estabelecidas na pesquisa em música com a formação cultural no período da mudança da capital de Goiás para a cidade de Goiânia. Reconhecendo as marcas simbólicas, identitárias e históricas dos estudos musicológicos com a abordagem do representacional.

Metodologicamente, o presente trabalho visa uma revisão bibliográfica, que contempla estudos já realizados acerca desta temática. Neste estudo, propõe-se a análise de alguns fatos significativos para a história de Goiânia, planejamento e construção da nova capital em concomitância a episódios relevantes da fundação da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, como também, a identificação de pesquisadores em música e seus produtos, com a apreensão de aspectos críticos e reflexivos, segundo Paulo Castagna (2008). Desse modo, ressalta-se a formação cultural pós-mudança da capital, ações vanguardistas que ressoam em pesquisas musicológicas do contexto goianiense, enfatizando as identidades estabelecidas. Para tal, consideramos a abordagem do representacional, segundo Roger Chartier (2002, p. 23), que remete a práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, assim como perpetuar a existência do grupo ou da comunidade. Parte-se do entendimento de que o processo de escolha dos temas desenvolvidos nas pesquisas, observados e analisados a

partir das estratégias discutidas, é construído a partir de marcas simbólicas, identitárias e históricas relacionadas a um determinado grupo. Grupo esse que, ao estabelecer inter-relação com a cultura, torna-se multiplicador e influenciador de uma comunidade.

Os grupos se encontram, se inter-relacionam, estabelecem parcerias, acordos, confrontam-se em situações diversas. São antagônicos e complementares; assim, formam-se identidades. De acordo com Stuart Hall:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

Pois este estudo focaliza as identidades de pesquisadores em música, considerados, no âmbito da coleta de dados, os mais significativos para a área de musicologia, assim como os pioneiros no processo de pesquisa. Sem ter a intenção de uma identificação particularizada de cada uma, visa, sim, ao sistema de significação e representação cultural que se multiplicam e delimitam as estruturas que se estabelecem.

Prosseguindo nas considerações, esta abordagem realiza uma análise sistêmica, transdisciplinar, que entende o pesquisador como o produtor e o produto de sistema, significando o princípio de organização e etnologia das ideias proposto por Edgar Morin (2002), que estabelece um sistema de ideias que se constitui em categorias de conceitos, associados de maneira solidária, cujo acesso é estabelecido por vínculos lógicos, em consequência de axiomas, postulados a princípios de organização subjacentes, pois tal sistema produz o seu campo de competência, enunciados próprios e, talvez, proposições quanto a fatos

que poderão manifestar-se. Como tal, considerando as limitações, os conflitos e antagonismos inerentes às relações humanas, próprio da complexidade.

As representações, símbolos, mitos, ideias são compreendidos, ao mesmo tempo, pelos fundamentos de cultura e de noosfera. No entendimento da cultura, constituem a sua memória, os seus saberes, os seus programas, as suas crenças, os seus valores, as suas normas. No entendimento da noosfera, são seres materialmente enraizados, feitos de substâncias espirituais e dotados de certa existência.

O contexto histórico-social favorece o entendimento de representações e de identidades, desvelando limitações, conflitos e antagonismos nas tramas imbricadas das instituições e, conseqüentemente, da sociedade. Nesse sentido, o lócus proposto para a pesquisa, trata da primeira Universidade Federal, localizada na região central do Brasil. Foi criada no dia 14 de dezembro de 1960 com a reunião de cinco escolas superiores existentes em Goiânia: a Faculdade de Direito, a Faculdade de Farmácia e Odontologia, a Escola de Engenharia, o Conservatório de Música e a Faculdade de Medicina.

Ressaltamos que objeto em estudo integra uma das unidades fundadoras, Conservatório de Música, da Universidade Federal de Goiás, e que tem sua importância política, econômica, social e cultural para a região central do Brasil. Em sua trajetória de formação, tem deixado seu *imprinting* nessa sociedade. Sendo assim, compreendemos que o contexto da Universidade se estabelece em complexidade e em relações sistêmicas, por consonância e dissonância, partindo da interface entre música e pesquisa de temática musicológica. Edgar Morin nos auxilia na compreensão de relações, quando em seu livro *Cabeça bem-feita* apresenta:

A Universidade conserva, memoriza, integra, ritualiza uma herança cultural de saberes, ideias, valores; regenera essa herança ao reexaminá-la, atualizá-la, transmiti-la; gera

saberes, ideias e valores que passam, então, a fazer parte da herança. Assim, ela é conservadora, regeneradora, geradora (MORIN, 2004, p. 81).

E continua,

A esse título, a Universidade tem uma missão e uma função transeculares, que vão do passado ao futuro, passando pelo presente; conservou uma missão transnacional, apenas da tendência ao fechamento nacionalista das nações modernas. Dispõe de uma autonomia que lhe permite executar uma missão (MORIN, 2014, p. 81).

Esse lócus, essa missão, essa forma sistêmica nos explicita uma reflexão de caráter social, e levanta um questionamento: Será que a sociedade deverá estar em função de formações acadêmicas ou a Universidade em função da sociedade? Morin (2004) nos esclarece essa dualidade quando diz:

A Universidade deve adaptar-se à sociedade ou a sociedade é que deve adaptar-se à Universidade? Há complementaridade e antagonismo entre as duas missões: adaptar-se à sociedade, à Universidade; uma remete à outra em um círculo que deve ser produtivo. Não se trata apenas de modernização a cultura: trata-se também de 'culturalizar' a modernidade (MORIN, 2004, p. 82).

E considera que

A Universidade deve, ao mesmo tempo, adaptar-se às necessidades da sociedade contemporânea e realizar sua missão transecular de conservação, transmissão e enriquecimento de um patrimônio cultural, sem o que não passaríamos de máquinas de produção e consumo (MORIN, 2004, p. 82).

De tal modo, emergem proposições que revelam a relação sistêmica entre Universidade e sociedade ante

o entendimento de educação universitária, segundo as concepções de Morin (2004). Assim, estabelecemos uma trama entre os conflitos e antagonismos da sociedade e os conceitos de musicologia na contemporaneidade, baseados nos princípios da história cultural, no intuito de contemplar a organização da Instituição universitária, ensino e pesquisa e a cidade que a abriga, verificando as adaptações existentes no círculo produtivo.

A relação sistêmica será apresentada por meio de fatos e ações, entendimento analítico desses componentes que tratam de musicologia no âmbito da Escola de Música e Artes Cênicas, evento Simpósio Internacional de Musicologia, publicações de pesquisas, contextos da mudança da capital e primórdios da criação do Conservatório de Música.

A princípio, temos um fato significativo para a relação sistêmica; trata-se do evento Simpósio Internacional de Musicologia realizado pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás desde 2011. Inicialmente, foi estabelecida uma parceria com o Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Musicologia Histórica), mas, atualmente, a parceira acontece com o Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, pois as primeiras observações realizados para este estudo, pautaram sobre os discursos apresentados nas palestras e mesas-redondas de 2012 a 2018. Identificamos duas situações conflitantes, *a priori*: quando se ouvia falar sobre pesquisa em música e ou quando se falava sobre as pesquisas em música, ora soava como um mundo novo, ora soava como um universo conhecido, *déjà vu*; esse contraponto evidenciou pesquisas em música, com enfoque em musicologia, já realizadas na Instituição desde a década de 1970 sendo utilizadas como subsídios para novas pesquisas. Dessa forma, enfatiza-se a importância deste trabalho para o contexto de estudos musicológicos, reconhecendo e identificando peculiaridades existentes nas pesquisas, evidenciando a influência

cultural da nova capital. Ressalta-se que cursos de pós-graduação em música eram raros nas instituições de educação superior no Brasil. Trata-se, então, de iniciativas individuais de docentes. Ante o exposto, apresentamos peculiaridades da mudança da capital para Goiânia, criação da Escola de Música, pesquisas em música realizadas na Universidade Federal de Goiás, até meados dos anos 1980. Além de limitações, conflitos e identidades, sob o viés do representacional, evidenciam iniciativas individuais que fazem parte da musicologia goianiense, e que colaboraram com o crescimento e o fortalecimento da área de musicologia na região central do Brasil.

UM NOVO OLHAR SOB O CENTRO-OESTE

Goiânia foi uma cidade planejada e construída para ser a capital política e administrativa do Estado de Goiás, sob influência da Marcha para o Oeste, estratégia política desenvolvida pelo Governo de Getúlio Vargas, no final dos anos 1930, para acelerar o desenvolvimento e incentivar a ocupação do Centro-Oeste brasileiro. Goiânia foi inaugurada em 1935 e oficializada capital em 1937 (IPHAN, 2014). Mas, as primeiras ideias de mudança da Capital começaram em 1753, com a proposta do então governador da Província de Goiás, Dom Marcos de Noronha, de transferir a capital de Vila Boa para a atual Pirenópolis. Em 1830, o Marechal de Campo Miguel Lino de Moraes, segundo Governador de Goiás no Império, propôs a mudança da Capital para a região próxima de Niquelândia. Em 1863, outro Governador da província de Goiás, José Vieira Couto de Magalhães, retoma o assunto, e, então, a discussão sobre a mudança da capital permanece. Na Constituição do Estado, de 1891, Artigo 5º, consta a transferência da sede do governo, como também a sua reforma de 1898 e a de 1918. Mas a expectativa de mudança foi contemplada com o advento da revolução de 1930, quando o interventor Federal, Pedro Ludovico Teixeira, tornou realidade uma

ideia que germinou por 180 anos. Para tal, formou-se uma comissão encarregada de escolher o local em que seria construída a nova capital, em 20 de dezembro de 1932.

O tema de transferência da capital, observamos que foi um episódio com divergências e, para algumas pessoas, até mesmo traumático. Sob o olhar de uma moradora que acompanhou a transferência da capital, Ondina da Cunha Bastos, em seu livro *Reminiscências*, explicita suas percepções e de parte da população sobre os acontecimentos vividos. A autora tem a figura de seu idealizador e fundador, Doutor Pedro Ludovico Teixeira, como um vencedor de todos os percalços, dificuldades e pressões, não só das pessoas que moravam na cidade de Goiás, como de todos que tomavam conhecimento de suas ideias. Era julgado como sendo um ilusionista, um visionário, pois Goiás era, naquele tempo, um Estado sem muita riqueza, sem condições de fazer face a tão audacioso empreendimento. Foi visto por muitos como um predestinado, com as garras de um forte e as marcas de um herói. O fundador fez história e mudou a feição geográfica, política, social e cultural do Estado de Goiás. Figura admirada pela população, o interventor mereceu o apoio e a confiança de Getúlio Dornelles Vargas, que esteve na cidade de Goiânia em agosto de 1940, para comemorar o brilhante trabalho. Enfim, resumindo o ocorrido da transferência, nasce a cidade de Goiânia, de um plano de autoria do urbanista Atílio Correia Lima e responsabilidade de realização dos engenheiros Jerônimo Coimbra Bueno e Abelardo Coimbra Bueno. Em 24 de outubro de 1933, houve o lançamento da pedra fundamental, no local onde está o Palácio do Governo. Em 23 de março de 1937, foi assinado o Decreto n.º 1816, transferindo, definitivamente, a Capital Estadual da cidade de Goiás para a cidade de Goiânia. Em 5 de julho de 1942, ocorreu o Batismo Cultural, com uma solenidade oficial realizada no Cine-Teatro Goiânia.

Nesse sentido, as transformações políticas, sociais e culturais se iniciaram com a geográfica; o local escolhido para nova capital foi um sítio próximo do povoado de Campinas. A elaboração do projeto da nova capital ficou a cargo do urbanista, Attílio Corrêa Lima. Posteriormente, em 1935, outro urbanista, Armando de Godói, assume o projeto e assina o plano diretor da cidade (IPHAN, 2014).

Attílio chega a Paris em 1927, capital francesa, e teve contato com técnicas inovadoras de construção, com artistas que trabalhavam a criatividade e, com um ambiente totalmente propício para experimentações, adquiriu, nesse período, uma formação que outros profissionais do seu tempo não possuíam, recebendo uma influência de quem estava modernizando a arquitetura e o urbanismo na contemporaneidade. Ele estava à frente de seu tempo, rompe com o paradigma francês, quando acredita que uma cidade não poderia ser concebida apenas em um desenho. Afirmava que a cidade precisava interagir com seu ambiente. Esse jovem, com menos de 30 anos, chamou a atenção do interventor Pedro Ludovico Teixeira, que pretendia construir uma nova capital para o estado no meio do Cerrado. Foi um Arquiteto e Urbanista que conheceu pessoas notáveis da área, e imprimiu em Goiânia seus sonhos de uma cidade que pudesse ser, de fato, sustentável, em todos os sentidos.

Anamaria Diniz (2017a) apresenta em seu livro *O itinerário pioneiro do urbanista Attílio Corrêa Lima* um relato interessante sobre o urbanista e Goiânia.

Foi extremamente decepcionante! Attílio foi apagado pelo tempo, pela história formal, pelos vencedores, pelos que escreveram outra história. Investigando os arquivos da cidade à procura de projetos de Attílio para Goiânia, que não existiram, Attílio fez somente esboços; estudos preliminares foram destruídos num alagamento ou mesmo num incêndio.

Em outro momento, agora no arquivo particular da família de Attílio, a pesquisadora Anamaria foi surpreendida e diz:

Ao abrir as gavetas do arquivo de Goiânia, encontrei inúmeras pranchas desenhadas à mão em papel manteiga, papel vegetal, perspectivas a carvão, aquarelas, fiquei muito impressionada com que vi! Fui tomada pelo pânico, pois compreendi os desafios que enfrentaria, um longo e penoso percurso de resgatar a história de Attílio e sua produção arquitetônica e urbanística, em particular seus projetos para Goiânia. (2017a, p. 4).

A autora traz na voz de Bruno Corrêa Lima, filho de Attílio, a presença da família na festa de inauguração da cidade.

Em 1942, a família Corrêa Lima foi convidada para a festa de inauguração de Goiânia pelo prefeito Venerando de Freitas Borges e foi uma festa maravilhosa, com barraquinhas de artesanato e exposição de produtos agrícolas, índios com seu trabalho, comidas e doces típicos, etc. Eu fiquei maravilhado com tudo aquilo. Muitos discursos e homenagens a ele (Attílio) e a outras pessoas. (2017b, p. 12).

E, assim, com o espírito do novo e de vanguarda, com ideias novas vindas da cidade luz, Paris, comemorando um futuro promissor de conquistas e inovações, sem explicitar os conflitos existentes, deixando para traz a tradição, esquecendo a antiga capital, foi fundada a cidade de Goiânia. Os novos tempos chegaram e a sociedade foi se formando, compondo suas identidades, ante os conflitos e antagonismos, mas a tradição sempre esteve presente. Segundo Tomaz Tadeus da Silva:

A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto

de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais. (2000, p. 76).

E prossegue,

O homem transforma a natureza tanto por sua ação individual quanto social num mundo de cultura que vai para ele aparecer revestido de valor. Cada um compreende a sua cultura tanto no presente como no passado como membro da sociedade que historicamente a formou. (2000, p. 177).

O contexto de Goiânia se formou com as novas ideias vindas de Paris para a arquitetura e urbanismo, tradição cultural transplantada da antiga capital, o ontem, o hoje e o amanhã acontecendo ao mesmo tempo, as novas ideias vindas com intelectuais e artistas, comerciantes, religiosos, todos que aqui chegaram para formarem a trama da cultura goianiense.

Passados 85 anos, a cidade de Goiânia, segundo o último censo de 2010, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), contou com uma população, estimada para o ano de 2017, de 1.466.105 habitantes. Dimensão populacional não prevista na fundação da cidade, mas uma realidade política, social e cultural que vem se estabelecendo e se adaptando ao novo contexto, contando uma história social e musical que deve ser revisitada e estudada para que sejam compreendidas as tramas estabelecidas nessa sociedade goianiense, particularmente, nas atividades artísticas musicais e nas pesquisas musicológicas. Com este feito, este estudo se dispôs a desvelar relações, partindo do contexto de cidade planejada, considerando as proposições. Assim, analisaram-se os seguintes tópicos: Como a música se adaptou ao novo contexto, cidade planejada, nas décadas de 1960 e 1970? A pesquisa em música já estava presente na década de 1970 na nova capital?

PERFIL DA CULTURA GOIANIENSE

As características dessa cidade planejada e a trajetória histórica da música na capital do estado estabelecem relações de novas identidades, caso específico em música, com temas de musicologia. Desse modo, antes de pensar na Instituição de ensino, pensamos na cidade que acolhe esse universo acadêmico musical. Por ser uma cidade planejada e capital de estado, iniciamos na tradição musical de Goiânia que foi trazida pelos moradores na mudança da capital, transferidos de cidade, de Goiás para Goiânia. Por esse motivo, consideramos também, neste texto, algumas manifestações musicais oriundas da antiga capital do estado.

Goiânia, a nova capital, na década de 1950, vivia momentos de grande efervescência cultural com a chegada de artistas, paisagistas, maestros, entre outros. Borges (1998) ressalta a importância da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), cujo grupo de professores marcou o perfil cultural de Goiás, lançando as bases para uma nova realidade artística, mas toda esta inovação cultural e artística não foi, de início, aceita pela sociedade goianiense, momento de conflito e antagonismo. E a autora reforça esse contexto:

Vale registrar o pioneirismo do Prof. Luiz Augusto do Carmo Curado que, ao idealizar, criar e consolidar um curso de arte, propiciaria o surgimento de três faculdades em Goiânia, pois a EGBA foi o embrião não apenas do Conservatório, mas também da Faculdade de Artes da UFG e da Arquitetura da PUC. (1998, p. 105)

Em meio às limitações e representações, ocorreu mais uma manifestação de agitação cultural em fevereiro de 1954, quando Goiânia recebeu um grande impacto cultural. Os intelectuais da época se mobilizaram, reagindo ao isolamento cultural, e promoveram o I Congresso Nacional de Intelectuais. Nesse contexto de turbulências

de intelectuais, surgiu o embrião da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

O corpo docente do Instituto de Música da EGBA procurou, após a separação, o Diretor da Faculdade de Direito, Prof. Ernani Cabral, que cedeu as instalações da Faculdade, situada na Rua 20, Centro, para funcionamento, na parte da tarde, do Conservatório que pretendiam fundar. (BORGES, 1998, p. 111)

E, assim, as manifestações para a criação de uma escola de música se sucederam. No dia 08 de janeiro de 1956, foi estabelecida uma comissão encarregada de organizar os Estatutos da Fundação, que deveria manter os moldes de seus congêneres federais, cuja denominação seria Conservatório Goiano de Música. A comissão foi composta dos seguintes membros: Belkiss S. Carneiro de Mendonça, Dalva Maria Pires M. Bragança e o maestro Jean François Douliez. Observa-se que o Estatuto está baseado no Regimento da Escola Nacional do Rio de Janeiro, referência de formação musical da época. A música, por meio do Conservatório, assegura o seu lugar naquele dinâmico processo de eferescência cultural. A história do conservatório, repleta de idealismo, marcas simbólicas e do representacional, expõe a conquista de um grupo pioneiro, explicitando a preocupação em demonstrar que a música também se inquietou com novos rumos. Assim, a década de 1960 foi marcada na memória da sociedade goianiense como um período acentuado de desenvolvimento artístico-cultural.

Ante o exposto, apontamos fatos marcantes da mudança da capital, em contraponto com fatos oriundos das manifestações artísticas culturais ligadas ao Conservatório de Música da Universidade Federal de Goiás, pontuando, nessa trajetória, marcas ideológicas, identidades e o representacional existente. Compreendemos que o Conservatório de Música deve ser percebido no contexto

político-social que antecede a sua criação, assim como as inter-relações culturais presentes em sua tradição.

Recobrando o momento de mudança da capital, contexto de transferência, destacamos vários estabelecimentos que foram surgindo para abrigarem os eventos musicais, segundo o maestro e pesquisador Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (2002). Temos a Fundação do Automóvel Clube de Goiás, como palco de encontros artístico-culturais; a sorveteria Estrela Dalva, com música do Conjunto Musical do Professor Lenza; a transferência da Banda de Música da Polícia Militar sob a direção do mestre Laurindo Lopes; a instalação do conjunto de dança; o Jazz Band Imperial, dirigido por Domingos Pinheiro Lacerda; e o Jazz Band da Polícia Militar.

Liceu de Goiânia,, antigo Lyceu de Goyaz, um dos primeiros colégios secundários do Brasil, surgiu na cidade de Goiás (Vila Boa), no ano de 1748. Com a mudança da capital, o estado não teve condições financeiras de manter dois colégios, um na cidade de Goiás, outro em Goiânia. Assim, Pedro Ludovico Teixeira transferiu o colégio para nova capital no dia 27 de novembro de 1937. Nesse colégio, destacamos o nome do professor Joaquim Édison de Camargo, que montou um conjunto instrumental e coral, com músicos da cidade, e asseguramos que o local foi sede de muitos outros movimentos culturais, tendo hospedado o principal conjunto de música, "Orquestra Ezinho de Oliveira". Enfatizamos o trabalho de Joaquim Édison, em prol da música, em particular da educação musical, desenvolvendo suas atividades no Liceu de Goiânia e no Instituto de Educação de Goiás. Observa-se que, ano após ano, o número de pessoas envolvidas nos eventos musicais foi aumentando, as pessoas vinham de várias cidades do Brasil, como Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro, entre outras.

Destacamos nessa trajetória inicial a organização de uma escola de música em Goiânia. Evidenciamos a pre-

sença e a iniciativa de Belkiss S. Carneiro de Mendonça, de Crundwald Costa (Professor Costinha), de Érico Pieper e outros, na criação de cursos livres de música, a partir do ano de 1945 e 1946. Pina Filho reconhece o mérito de todos, a partir da instalação do primeiro núcleo, que se dedicaram ao ensino e à divulgação da música, e afirma que, nessa época, começa, verdadeiramente, o grande movimento cultural da nova cidade, especialmente colocado no esforço pioneiro dos antecessores Joaquim Édison de Camargo e Maria Angélica da Costa Brandão (Nhanhá do Couto), que iniciaram seus esforços em prol da música na cidade de Goiás (PINA FILHO, 2002).

O conhecimento do contexto inicial do ensino da música na cidade de Goiânia nos permite perceber e compreender o viés das ideias dominantes que se estabeleceram nos primórdios do Conservatório de Música e, posteriormente, da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Conhecer as vertentes musicais, os repertórios que predominavam, os ambientes e as escolas de música proporcionam o desvelamento do representacional e explicita as identidades, colaborando, assim, para o entendimento do sistema cultural estabelecido, *a priori*, em Goiânia.

Entre os registros históricos disponibilizados na cidade de Goiânia, temos o painel-mural em azulejaria portuguesa, erguido no frontispício do Edifício-sede do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, face para a Praça Cívica. Os artistas responsáveis pela realização da obra são Patrícia Lobo e Henrique Manuel, e foi inaugurado em 14 de dezembro de 2005. Refere-se a um painel histórico iconográfico que conta a história de Goiânia, compõe-se de fotos impressas em azulejos, imagem de personalidades representativas, monumentos e construções icônicas, que traduzem a memória e identidade do goianiense, contempla momentos da Fundação até o ano de 2005, quando a obra foi localizada no Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). Pode ser

visto de forma interativa no *site*²⁸⁰ da Instituição. Na *Website*, apresenta a imagem e a descrição da foto ou do homenageado e seu papel representativo na memória de Goiânia. A escolha dessas personalidades foi realizada por meio de uma comissão. Entre as personalidades homenageadas, destacamos os artistas, representantes da música, Maria Angélica da Costa Brandão (Nhanhá do Couto), cantora e pianista, fundadora da orquestra de cinema Luso-Brasileira; Maestro Joaquim Edson de Camargo, criador da primeira Orquestra Sinfônica de Goiânia; Belkiss Spencièrre Carneiro de Mendonça, uma das fundadoras do Conservatório de Música de Goiás; os folcloristas, Regina Lacerda, uma das criadoras do Instituto Goiano de Folclore e Waldomiro Bariani Ortence, membro da Comissão Nacional de Folclore. Poderíamos, portanto, continuar descrevendo e citando eventos, como também pessoas que colaboraram na construção musical de Goiânia, mas o nosso objeto de pesquisa situa-se na Instituição de ensino; assim, enfatizamos a trajetória do Conservatório de Música.

TEMPOS INICIAIS DA EMAC-UGF

Inicia-se no Instituto de Música da Escola Goiana de Belas Artes - 1953, onde a Universidade Católica de Goiás, hoje Pontifícia Universidade Católica de Goiás, foi a hospedeira da primeira escola de artes de Goiânia, pois acolheu o Instituto de Música. O Instituto foi constituído pelo maestro Jean François Douliez, e pelas professoras Belkiss S. Carneiro de Mendonça, Maria Luíza Póvoa da Cruz (Dona Tânia), Maria das Dores Ferreira de Aquino, Maria Lucy da Veiga Teixeira (Dona Fífia) e Dalva Maria Pires Machado Bragança. Observamos que, nessa época, o projeto para a criação do Conservatório Goiano de Música já estava praticamente esboçado. Foi criado um Departamento de Música pelos professores Luiz Curado e Jean François

²⁸⁰ Painel-mural interativo que apresenta um minicurriculo da personagem estampada. Disponível em: <http://www.ihgg.org/home>. Acesso em: 15 de abr. 2018.

Douliez, que, posteriormente, tornou-se autônomo com a nomenclatura de Instituto de Música do EGBA(1955), alterando-se para Conservatório Goiano de Música (1956)²⁸¹, Conservatório de Música da UFG (1960), Instituto de Artes da UFG (1971), Escola de Música da UFG (1996) e Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (2000)(BORGES, 1998).

No final de 1960, inicia-se uma nova etapa para os professores e alunos do Conservatório de Música. Com muita campanha e empenho, foi possível a incorporação do Conservatório de Música na criação da Universidade Federal de Goiás (PINA FILHO, 2000). Em 14 de dezembro de 1960, foi criada a Universidade Federal de Goiás com o Conservatório de Música, a Faculdade de Direito (já criada na cidade de Goiás), as Faculdades de Farmácia e de Odontologia (já criadas na cidade de Goiás), a Faculdade de Medicina e a Escola de Engenharia.

O corpo docente do Conservatório de Música é composto na década de 1960 por acadêmicos, prioritariamente, com a formação no instrumento piano, alguns no canto e poucos no violino, mas as iniciativas em ampliar a formação em outros instrumentos foi bastante vantajosa, tal proposta sob a batuta do maestro Jean François Douliez. E foi com este espírito de vanguarda da nova capital que as transformações foram acontecendo, mas sem desconsiderar as limitações e os conflitos de ideias.

A performance predominava na Instituição, mas ações individuais sobre pesquisa já davam sinais de existência com as teses de livre docência. *A priori*, tem-se um levantamento das primeiras pesquisas realizadas no Conservatório de Música da UFG, pois, neste contexto repleto de figuras notáveis, citamos os nomes de professores com o título de teses de livre docência e curso de pós-graduação. Belkiss S. Carneiro de Mendonça (tese defendida em novembro

²⁸¹ Decreto nº 45.285 de 26/01/1959. Autoriza o funcionamento do Conservatório Goiano de Música.

de 1970), Dalva Albernaz do Nascimento (tese defendida em novembro de 1970, intitulada "Orientação Metodológica da Percepção Musical"), Wanda Fleury Amorim (tese intitulada "Considerações sobre o Toque Pianístico"), Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues (tese defendida em 02 de abril de 1979, intitulada "A Modinha em Vila Boa de Goiás"), Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (editor da revista *Folclórica*, livros publicados: *Goiás - História da Imprensa*, (1971); *Crônicas de viagem ao interior da Bahia*; *Conservatório de Música da UFG - 16 anos*, (1973); *Memória Musical de Goiânia*, (2002)), Yara Moreira, Glacy Antunes de Oliveira, Estércio Marquez Cunha. No cômputo desses pesquisadores, destacamos como sujeitos de estudo para essa pesquisa três nomes, selecionados pelo pioneirismo musicológico. Consideramos esse grupo de professores como a primeira geração de pesquisadores de música na Universidade Federal de Goiás, por serem precursores de investigação no meio universitário e com trabalhos reconhecidos pela comunidade acadêmica nacional e internacional.

Pina Filho descreve a década de 1970 marcada por

Artistas, como a cantora Maria Augusta Callado, que gravava dois LPs com modinhas de Goiás e outro com música sacra dos séculos XIX e XX; realiza a montagem do espetáculo *Modinha, Sarau e Serenata*; edita sua tese de livre docência, *A Modinha em Goiás*; e prossegue na edição da *Revista de Artes*, do Instituto de Artes, gravando, finalmente, em interessante LP, sua pesquisa de músicas natalinas encontradas nas cidades do interior de Goiás. (PINA FILHO, 2002, p. 104)

Continua dizendo,

Recitais de obras de Estércio Marquez Cunha, compositor de gabarito, professor do Instituto de Artes, doutor, com tese defendida na Universidade de Oklahoma, nos Estados Unidos, e um dos mais famosos nomes da

música em Goiás, com reconhecimento em outras regiões. (PINA FILHO, 2002, p. 104)

Apresenta também a professora e pesquisadora Yara Moreira,

a participação[...] por meio de pesquisa, o que lhe permitiu montagens como *Música Paralitúrgica em Goiás*, a reedição da *Coletânea Edição Goiana*, composta de músicas de autores da terra de Goiás no início do século, ou por usar atividade em favor da produção da *Coletânea do Folclore Musical Goiano*, gravada em quatro LPs, pela gravadora Marcus Pereira, financiada pelo Estado. (PINA FILHO, 2002, p. 104-105)

E, assim, o autor termina sua exposição: “são alguns dos exemplos coletados no burburinho artístico de Goiânia naquela época”. (PINA FILHO, 2002, p. 105)

PRECURSORES DA PESQUISA GOIANA

Nesse momento da trajetória, os professores apresentados são importantes, mas o legado e o espírito investigativo dos precursores são fatos e ações relevantes para a análise deste estudo, nesse sentido, ressaltamos o nome de Belkiss S. Carneiro de Mendonça (1928-2005), uma vida dedicada à música, sempre envolvida com todos os movimentos musicais, e apresentada por Pina Filho (2000, p. 77) “como criadora, orientadora, professora, animadora, incentivadora e a mais citada pianista das terras goianas”. Acrescentamos mais um atributo, a de notável pesquisadora. Conhecendo um pouco mais da caminhada acadêmica de Belkiss S. Carneiro de Mendonça: Livre Docente em piano pela Universidade Federal de Goiás; cursos de aperfeiçoamento com os professores Arnaldo Estrela, no Brasil, e Joseph Kliass, nos Estados Unidos; graduação em piano pela Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil; cofundadora do Conservatório Goiano de Música, hoje Escola de Música e Artes Cênicas da UFG; professora

titular de Piano no Instituto de Artes da UFG; professora em cursos de extensão e especialização sobre a obra de Johann Sebastian Bach, Técnica Pianística e Didática Pianística no Rio de Janeiro, Bahia, São Paulo, Goiás e Brasília. E, ainda, integrou na Escola de Música do Rio de Janeiro comissões julgadoras de vários concursos para livre docência. Participou como membro de Júri em vários concursos de piano. Apresentou-se como solista em concertos para piano e orquestra sob a regência dos Maestros Sérgio Magnani, Alceo Bocchino, Camargo Guarnieri, entre outros. Realizou recitais em vários estados brasileiros, em diferentes países da Europa, da América do Norte, Central e América do Sul. Fez gravações de músicas brasileiras para as rádios Suisse Romande (Genebra), BBc (Londres), Rádio de Viena, Rádio Difusão Portuguesa e Rádio Nederland (estúdio de Hilversum) (MENDONÇA, 1981).

Poderíamos ficar dias falando da professora Belkiss, tal foi o feito dessa mulher para a cultura goiana, particularmente, para a música em Goiás. Mas, neste momento, ressaltamos a importância da pesquisadora, que traz em sua formação influências que podem ser identificadas na origem de sua família, da antiga capital, cidade de Goiás; na sua formação musical, na cidade do Rio de Janeiro, e nos ideais da nova capital Goiânia. Tal perfil, ante um contexto em que não se priorizava a investigação musical, os cursos de Pós-graduação *stricto sensu* eram praticamente inexistentes, as iniciativas eram individuais e solitárias, poucas instituições acadêmicas tinham em corpo docente professores interessados em pesquisas científicas. Desse modo, distinguimos a iniciativa da professora Belkiss em realizar pesquisa com a temática de música brasileira e de gravar uma série de discos com o repertório da música brasileira. Para tal, realizou um levantamento de todas as obras compostas para piano em território brasileiro, entrando em contato com os compositores para conhecimento de suas obras. Após o conhecimento e análise das obras, deu-se a

seleção e escolha do repertório para a efetivação do produto, o disco. Entre os compositores, destacamos a presença do compositor Camargo Guarnieri no corpo docente do Conservatório de Música, que, segundo Portaria emitida pelo então Reitor, Professor Jerônimo Geraldo de Queiroz, autoriza o maestro Camargo Guarnieri a ministrar aulas de Piano, Análise, Contraponto e Apreciação Musical. Observamos a influência das ideias do compositor e o contexto da nova cidade, configurando o representacional no repertório escolhido para ser gravado. Mas, tal ação deve ser considerada como uma atitude inédita em terras goianas, e, assim, vista como precursora da pesquisa musicológica no estado de Goiás. Seleciona-se, então, o repertório dos discos, após um exaustivo estudo sobre as obras, com o objetivo de identificar as obras marcantes para a formação musical e traça-se o desenvolvimento pianístico, em Goiânia.

Em “Panorama da Música Brasileira”, explicita “o bom gosto na escolha do repertório de autores brasileiros, ultrapassa o puro virtuosismo ao escolher as obras marcantes dos mais renomados nomes da música brasileira”, Pina Filho continua dizendo que “nos volumes que seguiram, Belkiss deixa clara sua convicção de gravar não só o inédito da música brasileira, mas também outros compositores”. (PINA FILHO, 2000, p. 81)

Seguindo sua trajetória de gravações, em “Piano Brasileiro/século XIX”, Volumes I e II, acrescentou aos músicos já citados no “Panorama da Música Brasileira” outros nomes da música brasileira. Ante o exposto, podemos destacar a consciência e o idealismo da pianista em incentivar e multiplicar a música brasileira. Observamos que o incentivo estava presente, também, na proposta pedagógica, e, constantes nos programas de curso de piano, a exigência e a frequência de música brasileira.

Outra iniciativa de pesquisa de Belkiss, voltada para o registro histórico, trata do livro intitulado *A Música em Goiás*,

lançado em 1981, 2ª edição, pela Editora da Universidade Federal de Goiás, em cujas primeiras páginas temos um texto intitulado “Explicação Necessária” que diz:

[...] não foi nossa intenção escrever um livro, quando nos propusemos a pesquisar sobre música em Goiás; quisemos apenas, em 1967, por solicitação da Professora Maria Luísa de Mattos Priolli, [...] coletar dados sobre música em nosso Estado, para serem fornecidos à Biblioteca da Escola, que[...] deixou, por diversas vezes, de atender a pedidos de pesquisadores do Rio de Janeiro, de São Paulo e de outros centros interessados em estudos comparativos do desenvolvimento musical no país. (MENDONÇA, 1981, p. 7)

Assim, a autora continua:

verificamos, com tristeza, quanto a despreocupação com o registro para o futuro prejudicou a memória musical de Goiás. Muitas famílias possuíam compositores entre seus ancestrais e deles herdaram malas e caixotes de músicas manuscritas, que foram destruídas pelas traças, cupins e mesmo pelo mofo! (MENDONÇA, 1981, p. 7)

Tal situação de abandono propiciou, na cidade de Goiás, a criação da Organização Vilaboense de Artes e Tradições (Ovat), destinada à conservação da memória cultural do povo vilaboense. Várias pessoas colaboraram para a realização desse trabalho com Belkiss, mas destacamos a ajuda do professor Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, “que, com seu entusiasmo pela cultura pirenopolina, foi um eficaz elemento de informações e de ligação com seus conterrâneos”. A autora termina suas explicações necessárias dizendo: “pela simplicidade da obra, esperamos apenas que sirva de ponto de partida para pesquisas mais detalhadas e aprofundadas sobre os assuntos abordados” (MENDONÇA, 1981, p. 8).

Para Belkiss, a pesquisa musicológica sempre esteve presente em sua abordagem pedagógica, acreditando sempre na complementaridade dos conhecimentos, estabelecendo a inter-relação entre o conteúdo que se pesquisa com a abordagem educacional. Construindo, assim, uma identidade na formação musical.

Já citado por várias vezes, Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (1946-1994), jornalista, pesquisador, escritor, compositor, professor e maestro também foi um precursor da pesquisa musicológica no estado de Goiás. Pode ser considerado um pesquisador nato, sedento por investigações, de informações inéditas, que procurava conhecer as fontes e os fatos, deixando sempre registrado o resultado de suas indagações. Ressaltamos que esse tipo de comportamento, para a época em Goiás, e mesmo no Brasil, era pouco convencional. Poderíamos elencar inúmeras contribuições musicais deste vulto para a cultura goiana. Mas, destacamos algumas de suas obras resultantes de pesquisas com a temática musicológica: *Goiás: história da imprensa* (1971); *Conservatório de Música da UFG - 16 anos* (1973); *A música em Goiás - Revista Cultura* (1975); *Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre): um músico no sertão brasileiro - Revista Goiana de Artes* (1986); *Jean François Douliez - Revista Goiana de Artes* (1987/88). Ressaltamos, também, os livros publicados após sua morte: *Memória Musical de Goiânia* (2002) e *O Cancioneiro de Armênia* (2004). Verificamos que Pina Filho tem sido citado em trabalhos de várias áreas do conhecimento, principalmente quando o tema se refere à cultura goiana. O olhar desse pesquisador sempre esteve atento e a necessidade do registro escrito e iconográfico foi uma constante em sua trajetória. Mesmo sendo filho da cidade de Pirenópolis, não se restringiu à cidade natal, foi um pesquisador interessado em preservar a cultura goiana, as manifestações populares, a cultura acadêmica, tudo que se relacionava à música em terras dos Goyasez. Entre muitos trabalhos

citados, destacamos como exemplo o livro *A Música e o Piano na Sociedade Goiana (1805-1972)*, da Professora Maria Helena Jayme Borges, publicado em (1998), dissertação de mestrado que tem como objeto de estudo o ensino de música e objetiva a recuperação e preservação da história do ensino de música na sociedade goiana. Ante a representação de Pina filho para a música goiana, o nome atribuído ao Laboratório de Musicologia da Universidade Federal de Goiás (LABMUS), Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, confirma o reconhecimento do musicólogo para a então primeira geração de pesquisadores dessa Instituição.

Juntamente com os nomes de Belkiss S. Carneiro de Mendonça e Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, temos, também, o nome de Maria Augusta Callado de Saloma Rodrigues, professora, cantora, pesquisadora, que esteve sempre ao lado de Pina Filho com suas inquietações e investigações. Desde o final da década de 1970, a pesquisadora preocupou-se com a valorização e registro das manifestações culturais do Estado de Goiás. Em seu livro *A Modinha em Vila Boa de Goiás* (1982), resultado da pesquisa defendida em concurso de Livre Docência em 1979, faz um levantamento sociocultural da cidade de Goiás, com ênfase no desenvolvimento intelectual de funcionários públicos e a importância da mulher na sociedade. Em cada visita de campo pelos arquivos mudos e falantes da cidade de Goiás, a pesquisadora conseguiu trazer para a sua obra depoimentos vivos de uma época em que a música era o toque obrigatório nos salões e nas ruas. Objetivou registrar e divulgar um acervo músico-literário de uma época e de uma região com o intuito de preservação do acervo. A pesquisa de Rodrigues tem como objeto de estudo as modinhas que foram cantadas na antiga capital de Goiás, originais da cidade ou vindas de outros pontos do Brasil. José Mendonça Teles, professor da Universidade Católica de Goiás, Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, da Academia Goiana de Letras e Ex-Presidente do

Conselho Estadual de Cultura do estado de Goiás, declara no livro da pesquisadora que a autora levanta a história da música na cidade de Goiás, apoia-se em bibliografia especializada e inclui registros iconográficos históricos. Referenda suas afirmações como sendo coerentes e que refletem a certeza de quem conhece profundamente o conteúdo. Destacamos, ainda, sua pesquisa sobre os Tapuios na cidade de Goiás e a importância de se estudarem os excluídos, destaque dessa pesquisadora. Ante a representatividade da música na sociedade goiana, temos Maria Augusta Callado de S. Rodrigues como "Sócio Emérito do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estabelecer parâmetros antagônicos e complementares entre a mudança da capital, a pesquisa em música no Conservatório de Música de forma sistêmica, estabelece o representacional e determina identidades. A nova cidade trouxe o novo, rompeu com a tradição, estabeleceu um viés de oposição com a memória da antiga capital, tudo que representava o atraso, as dificuldades do cerrado. Permitiu que novas ideias florescessem no contexto que se iniciava, a música deveria ser diferente da que se fazia na antiga capital, a escola deveria seguir modelos inovadores, ideias revolucionárias, realizar ações que não existiam na tradição musical, o representacional estava explícito, o novo. Pesquisar um contexto passado, para modificar o futuro, transforma o presente, assim, presente, passado e futuro acontecem ao mesmo tempo. A educação em sua missão de Universidade, segundo Morin (2005), posiciona-se como influenciadora e geradora de um novo modelo que se constitui. E as identidades vão-se estabelecendo em um contexto acadêmico.

Estamos nos referindo a uma trajetória que, pelo marco cronológico, iniciou-se com a mudança da capital para Goiânia, mas o que foi apresentado trata de uma pequena

amostra de três precursores da pesquisa musicológica das décadas de 1960 e 1970 ante o vasto contexto que temos para estudar do Conservatório de Música, Instituto de Artes, da Escola de Música e da Escola de Música e Artes Cênicas. Pretende-se, em um momento posterior, ampliar o recorte e explicitar a representatividade de pesquisas musicológicas em terras goianas.

Partindo da ideia principal da mudança da capital, que prioriza o querer de uma cidade moderna, e comparada aos movimentos culturais da nova capital, incluindo a criação do Conservatório de Música, percebemos e identificamos que o idealismo e o entusiasmo por novas ideias são similares. É percebido o *imprinting* do novo conceito nas realizações dos três professores/pesquisadores, pois são representantes de um universo ainda bem mais extenso. Exercendo essa múltipla função de pesquisador e professor, as interações ocorrem concomitantemente, reafirmando a inter-relação entre pesquisa e ensino, desempenhando sempre o papel de pesquisador e professor, como um ser múltiplo e uno, um ser complexo.

Por fim, podemos afirmar que se tem um corpo docente dedicado à pesquisa em prol de uma preservação de acervos e de uma busca constante do conhecimento, que se iniciou nos primórdios da criação da Universidade Federal de Goiás. E, observando a trajetória musical do Conservatório de Música da UFG até os dias atuais, ano 2019, podemos indicar que, hoje, temos uma nova geração, ou seja, uma segunda geração que se estabelece e amplia a pesquisa musicológica, assim como o ensino. Sem nominar, mas já citando o Laboratório de Musicologia e seus integrantes, docentes e discentes, como representantes de uma segunda geração de musicólogos da Escola de Música e Artes Cênicas.

REFERÊNCIAS

BORGES, Maria Helena Jayme. *A música e o piano na sociedade goiana (1805-1972)*. Goiânia: FUNAPE, 1998.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

DINIZ, Anamaria. *O itinerário pioneiro do urbanista Atílio Corrêa Lima: percurso*. v. 1. Jundiaí: Paco, 2017a.

DINIZ, Anamaria. *O itinerário pioneiro do urbanista Atílio Corrêa Lima: cartas*. v. 2. Jundiaí: Paco, 2017b.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomás Tadeu (org.). *Identidades e Diferenças*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro. *A música em Goiás*. 2 ed. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1981.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu. *Memória musical de Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

IPHAN, *Goiânia: história*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em: 01 abr. 2018.

7.2 PROJETO “MÚSICA NO CÂMPUS” COMO FORMAÇÃO MUSICAL: DIÁLOGOS ENTRE A EDUCAÇÃO MUSICAL E A MUSICOLOGIA

Flavia Maria Cruvinel²⁸²

INTRODUÇÃO

O *Música no Câmpus*, projeto de extensão e cultura criado em 2009 pela então Coordenação Geral de Cultura²⁸³, ligada à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Goiás, completa, em 2019, uma década de variadas ações e de muito sucesso. Tendo como objetivo primordial oferecer à comunidade interna e externa shows com músicos cujos trabalhos, de reconhecida qualidade artística e musical, espelhem a riqueza e a diversidade musical brasileira a preços acessíveis. Inicialmente, a ideia era trazer músicos de expressão no campo de produção musical, ratificadas pela crítica especializada e pelos seus pares mas desconhecidos do grande público.

Por se tratar de um projeto de extensão as ações presentes visam prioritariamente a aproximação entre universidade e sociedade, a democratização do acesso aos bens culturais e a formação cultural. Por outro lado, a produção e gestão cultural no Brasil são tarefas difíceis devido à falta de investimentos e de uma política cultural longeva: o Ministério da Cultura, criado somente em 1985, passou por diversas mudanças estruturais sendo extinto por três vezes no período de 1985-2019²⁸⁴. Considerando

²⁸² Universidade Federal de Goiás (UFG)

²⁸³ Essa função foi instituída por meio do programa Reuni - Reestruturação e Expansão das Universidades Federais. Atualmente a sua nomenclatura é Direção de Cultura da Universidade Federal de Goiás.

²⁸⁴ O Ministério da Cultura - MinC foi criado no ano de 1985 no governo de José Sarney; em 1990 foi transformado em Secretaria de Cultura vinculada à Presidência da República no governo Collor e dois anos depois recriado no governo Itamar Franco. Recentemente em 2016 o MinC foi novamente extinto e transformado em Secretaria Nacional de Cultura no governo Michel Temer, mas revertido em menos de um mês ao

que a história do Estado brasileiro tem como característica a descontinuidade das políticas públicas seja no campo educacional como no cultural, pode-se observar que a pulverização e a ruptura de ações a médio e longo prazo são atributos constatados. A cultura no âmbito da gestão universitária é variável e quando existente está localizada em diversos setores: pró-reitorias, órgãos e secretarias, de acordo com a organização estrutural de cada instituição.

Ao assumir a função de Coordenadora Geral de Cultura no ano de 2009, após trilhar caminhos como musicista e educadora musical, me deparei com variadas questões desafiadoras, tais como: qual é a missão da cultura no âmbito universitário? Como sensibilizar as pessoas sobre a importância das atividades culturais na formação dos alunos, mas também dos servidores docentes e técnicos e a comunidade externa? Como construir uma programação cultural que atraia público? Via demanda espontânea ou curadoria? A partir de quais concepções? Como captar recursos? Como manter equipamentos culturais em funcionamento? Como criar uma equipe especializada em um contexto de falta de concursos públicos para o desempenho das funções técnicas artísticas e culturais? Enfim, variados indagações foram sendo elaboradas e discutidas para que se “encontrasse” o lugar da cultura no âmbito da UFG.

Para discorrer sobre a trajetória do *Música no Câmpus* traço o seguinte percurso: primeiramente, apresento a temática da extensão e a cultura como articuladoras da relação universidade e sociedade na perspectiva da discussão do lugar da extensão e cultura no contexto universitário, partindo dos marcos históricos e legais para a compreensão do estágio atual em que se encontra a inserção da cultura nas políticas de extensão universitária; em seguida trato da atuação profissional do educador

status de Ministério após variadas manifestações da classe artística e sociedade. Com a vitória de Jair Bolsonaro a presidência da República, o MinC foi extinto e transformado em Secretaria de Cultura vinculado ao Ministério da Cidadania em 2019.

musical frente aos novos desafios dos campos de produção musical e a formação do educador musical em interface com os estudos culturais e pesquisa musicológica, sendo esta decisiva nas escolhas estéticas e na política cultural adotada. Por fim, apresento o Projeto *Música no Câmpus* partindo das concepções, das diretrizes, da sistematização de práticas e ações e da sua programação no período de 2009-2019 demonstrando que o educador musical pode e deve assumir novos campos de atuação profissional como curador, produtor e gestor cultural.

A EXTENSÃO E A CULTURA COMO ARTICULADORAS DA RELAÇÃO UNIVERSIDADE E SOCIEDADE

A partir da relação indissociável com o ensino e a pesquisa, a extensão universitária apresenta-se como o *locus* de ações educativas, científicas e culturais que viabiliza a relação transformadora entre a Universidade e a Sociedade. Nessa perspectiva, a universidade pública apresenta-se como um instrumento de mudança social em direção à justiça, à solidariedade e à democracia. Neste sentido, a extensão universitária age como elemento articulador desta relação universidade-sociedade, devendo atuar com vistas ao aprofundamento do exercício da democracia e da *práxis* objetivando a justiça social, conforme sinaliza o documento intitulado Política de Extensão Universitária divulgado pelo Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidade Públicas - FORPROEX, na cidade de Manaus em 2012.

A Extensão Universitária no Brasil teve como marco inicial os primeiros cursos e conferências na antiga Universidade de São Paulo, em 1911, e as prestações de serviços oferecidas na década de 1920 pela Escola Superior de Agricultura e Veterinária de Viçosa. Nos anos finais da década de 1950, e nos anos iniciais da década 1960, o protagonismo dos discentes por meio da União Nacional dos Estudantes possibilitou diversas ações no campo polí-

tico, fortalecendo a participação estudantil nos debates e na crítica acerca da conjuntura política brasileira, mas também no cultural, desembocando diversas mudanças relacionadas aos costumes, aos comportamentos, revitalizando o campo de produção cultural. Porém, somente com a promulgação da Lei n.º 5.540/68, Lei Básica da Reforma Universitária, que instituiu a Extensão Universitária, apesar de já haver projetos de extensão de relevância, como CRUTAC - Centro Rural de Treinamento e Ação Comunitária (1966) e o Projeto Rondon, que em plena ditadura militar chamaram atenção, por

[...] propiciar ao universitário brasileiro experiências importantes junto às comunidades rurais, descortinando novos horizontes e possibilitando espaços para contribuir para a melhoria das condições de vida da população do meio rural. (BRASIL, 2012, p. 6-7).

Nos anos 60, variadas ações em prol da educação e da cultura foram implementadas com a finalidade de construir uma sociedade mais justa. Resultaram em diversos movimentos que contribuiriam para o fortalecimento de projetos de ação social e de resistência política. O "Movimento de Cultura Popular" (PE), a "Campanha de Pé no Chão Também se Aprende a Ler" (RN) e o "Movimento de Educação de Base" - MEB, foram importantes para a sistematização das práticas e para a difusão de concepções e diretrizes que influenciaram os movimentos sociais coevos e posteriores. O MEB, constituído como sociedade civil de direito privado e sem fins lucrativos e vinculado à Conferência Nacional dos Bispos - CNBB, tem como missão "contribuir para a promoção humana integral e superação da desigualdade social por meio de programas de educação popular libertadora ao longo da vida" (MEB, 2019). Esses movimentos tinham como principal nicho de atuação a alfabetização de jovens e adultos, partindo dos princípios filosóficos trazidos nas pri-

meiras obras de Paulo Freire, colaborando com a constituição do que posteriormente se denominou Educação Popular.

Em consonância com os movimentos sociais da época, as ideias freirianas passam a influenciar as ações extensionistas, sobretudo nos anos 1970. A democratização do acesso à educação, o foco na população menos favorecida, a educação do povo para o povo, a alfabetização como processo de conscientização, a defesa da universidade pública, a cultura popular como saber são questões que norteiam o pensamento e a trajetória de Paulo Freire.

Em uma realidade industrial em que o ser humano/trabalhador se coisifica, Freire parte do seu compromisso com a humanização dos seres humanos pela ação consciente para a transformação o mundo, onde o educador, que também assume a posição de educando, procura compreender seus alunos em relação a sua cultura, a sua comunidade. O trabalho do educador deve ser com o ser humano²⁸⁵, concreto inserido em uma realidade histórica, não um ser abstrato, idealizado. Para tanto, enquanto educador-educando, Freire, por meio do diálogo como fundamento metodológico, parte da cultura em que seu aluno está inserido e este é reconhecido como educando-educador, na medida em que educador e educando vão estabelecendo uma relação de confiança e afetividade. Necessário se faz ressaltar que a atuação de Paulo Freire foi focada na transformação humana visando a coletividade, o bem comum, que levaria a transformação social.

A Cultura e a História são campos de conhecimento valorizados por Paulo Freire pela compressão de que os seres humanos são herdeiros de suas experiências adquiridas, onde as relações estabelecidas e seu entendimento são fundamentais para a compreensão do lugar da educação em determinado contexto histórico, cultural e social.

²⁸⁵ Paulo Freire utiliza o termo homem quando se refere ao ser humano. Utilizo o termo ser humano por acreditar que a utilização deste termo reflete o contexto atual marcado pelas lutas e empoderamento feminino.

Com a publicação do livro *Extensão ou Comunicação*, em 1969, Freire ao discorrer sobre o conceito de extensão e sobre as variadas interpretações que o termo pode ter, como transmissão, entrega, doação, messianismo, mecanicismo, invasão cultural, manipulação, dentre outros, alerta para a “coisificação” do ser humano, negando a transformação do mundo. Destarte, o fazer educativo libertador passa pelo processo de conscientização que exige a tomada de consciência por meio da inserção crítica do agente na realidade, partindo não do caráter individual, mas do social. Da crítica a extensão rural, tecnicista e que via no camponês um instrumento de produção, ou seja, como coisa, Freire propõe a extensão como processo educativo, que pressupõe que todos os participantes são ativos, agentes que colaboram entre si para a construção de um conhecimento autêntico visando a formação e transformação da sociedade. Desta forma, o autor aponta a extensão como comunicação, como diálogo, onde “[...] a educação é comunicação, é diálogo, na medida em que não é a transferência de saber, mas um encontro de sujeitos interlocutores que buscam a significação dos significados.” (FREIRE, 1969, p. 46).

Nos anos de 1980, com a abertura política e a luta pela redemocratização do país, houve um processo de reconstrução das instituições políticas e sociais. A concepção de universidade pública foi reelaborada, redefinindo as práticas de ensino, pesquisa e extensão. a partir deste momento histórico, há uma crítica ao assistencialismo e o entendimento da extensão universitária como transformação social e articuladora do ensino e da pesquisa, em franca sintonia com os novos movimentos sociais (BRASIL, 2012).

Em 1987, o reconhecimento legal das atividades extensionistas e a criação do Fórum Nacional de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras - FORPROEX dão novo fôlego a extensão universitária. Neste I Encontro Nacional do FORPROEX ocorrido em Brasília-DF, o conceito de extensão é reafirmado em docu-

mento intitulado *Conceito de extensão, institucionalização e financiamento*, que explicita a extensão universitária como processo educativo, cultural e científico, em articulação com o ensino e a pesquisa de forma indissociável, oportunizando a relação transformadora entre a universidade e a sociedade. Com a promulgação da Constituição Brasileira de 1988, as universidades passam a ter autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, sendo ratificado o princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão garantido pelo artigo 207. Outro avanço que a Carta Magna asseverou foi assegurar apoio financeiro por parte do poder público para as atividades universitárias relacionadas à pesquisa e à extensão, em seu artigo 213, § 2º (BRASIL, 1988).

Em 1993, o PROEXTE - Programa de Financiamento da Extensão -, foi criado, sendo festejado pelos extensionistas por ser praticamente a única linha de fomento para a extensão. Porém, o programa foi interrompido dois anos depois e retomado em 2003, sob nova denominação Programa de Extensão Universitária - PROEXT. Com o golpe parlamentar de 2016²⁸⁶, o programa foi interrompido novamente, situação que permanece do momento atual, explicitando, mais uma vez, a descontinuidade de políticas públicas no país.

Nos variados debates do Forproex, que desembocou na publicação do Plano Nacional de Extensão, em 1998, a extensão universitária é colocada como não somente uma atividade acadêmica, mas como propulsora de ações que viabilizem a intervenção em grandes problemas sociais existentes no Brasil a fim de solucioná-los, partindo da concepção de Universidade Cidadã.

Na primeira década do século XXI, os XXVII e XXVIII Encontros Nacionais do FORPROEX, realizados em 2009 e 2010, alargaram o conceito de extensão universitária que sob

²⁸⁶ Parto do pressuposto que o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rouseff foi ilegítimo.

o princípio constitucional da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão é entendida como “[...] um processo interdisciplinar, educativo, cultural, científico e político que promove a interação transformadora entre Universidade e outros setores da sociedade.” (BRASIL, 2012, p. 28).

Apesar dos avanços nas formulações conceituais, com a presença de temas como a interdisciplinaridade, o impacto na formação discente, a interação com a comunidade no sentido de transformação social, constatamos que a extensão, assim como a universidade passam por crises. Para Sousa Santos (2004), há três crises a serem superadas: a crise de hegemonia, a crise de legitimidade e a crise institucional. Neste contexto, a extensão deve buscar não somente “estender” o conhecimento produzido por ela à sociedade, mas a partir da interação social, construir junto com ela um novo conhecimento, contribuindo assim, para a superação da desigualdade e da exclusão social, no sentido de viabilizar a construção de uma sociedade mais justa, ética e democrática.

Outrossim, a velha crítica de que o conhecimento científico e a comunidade acadêmica ficam “encasteladas” entre muros deve ser convertida a partir da mudança da relação universidade-sociedade, onde a extensão deve estar compromissada com o auxílio à implementação de políticas públicas que levem ao desenvolvimento social do país.

O conceito de extensão como trabalho social útil é defendido por Neves (2018). A partir desta concepção, a formação profissional dos discentes é enriquecida pela *práxis* que leva a uma postura de engajamento e protagonismo, por meio da relação dialógica efetiva nas vivências em que o campo extensionistas proporciona, sendo este visto como território de ocupação e de realização. Assim, as inúmeras demandas da extensão universitária na atualidade,

[...] convidam a universidade a despir-se de seu *ethos* para banhar-se na inovação, na

criação e, não menos importante, no desaprovar para recusar ficar presa ao estatuído. Isso significa que ela deve atuar necessariamente tendo por referência a crítica à institucionalização cristalizada, contudo essa condição de repositório de uma longa tradição já nos acompanha e promove diversos arranjos de cooperação por conta de seu saber acumulado com as demandas mais diversas do sistema produtor de mercadorias. (NEVES, 2018, p. 15)

E qual é o papel da cultura no contexto universitário? Como construir uma política cultural consistente e longeva diante dos escassos investimentos destinados à área? Quais são modelos disponíveis?

Uma experiência exitosa de investimentos na área cultural e artística em uma universidade pública foi a política implementada por Edgar Santos, reitor da Universidade Federal da Bahia - UFBA, no período de 1946-1961. Este dirigente apostou na construção de uma universidade que teria a cultura como área estratégica e transversal para a formação não só dos discentes, mas também da comunidade externa à instituição. Santos levou para UFBA artistas inovadores como professores de diversas disciplinas, expandido a oferta de cursos e áreas de formação. Alguns deles se tornaram referências variadas áreas de conhecimento como Hans-Joachim Koellreutter, Anton Walter Smetak e Ernest Widmer (Música); Lina Bo Bardi (Arquitetura), Yanka Rudzka (Dança); Pierre Verger (Fotografia); Agostinho da Silva (Poesia); Eros Martins Gonçalves (Teatro). A partir desta escolha, variados desdobramentos foram efetivados desembocando em movimentos importantes na cena cultural brasileira, como o Tropicalismo e o Cinema Novo.

Apesar de esse exemplo de implementação de política cultural ter prosperado, verifica-se que as questões alusivas à Cultura ainda estão fora da centralidade dos debates, tanto nas esferas governamentais quanto no âmbito da ges-

tão universitária. Mesmo no FORPROEX a temática “Cultura” aparece somente no VI Encontro do Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras, realizado em 1992, na cidade de Santa Maria - RS, cujo tema foi “Universidade e Cultura”. Esse evento foi singular na história do fórum por trazer a Cultura como ponto de discussão fulcral no âmbito da extensão, apresentando 09 (nove) grupos temáticos: 1) Patrimônio Cultural (Museus/Memória); 2) Música; 3) Artes Plásticas; 4) Editoração - Difusão Cultural; 5) Artes Cênicas; 6) Práticas Esportivas, Recreativas e Lazer; 7) Cinema, Vídeo, TV; 8) Criação Literária; 9) Questões institucionais, políticas e administrativas atinentes à gestão do setor artístico-cultural. Como resultado das discussões, alguns pontos foram destacados como primordiais para a Cultura nas universidades, como a necessidade de definição da política cultural de cada universidade; a garantia de apoio às ações culturais já existentes em cada instituição; a necessidade de alocação de recursos para a área cultural nas universidades; a realização de mapeamento dos espaços culturais e equipamentos em cada Instituição de Ensino Superior; a intenção de formação de “corredores culturais regionais” e em nível nacional, propiciando assim, o intercâmbio cultural entre universidades e a circulação de suas produções artísticas, dentre outras (BRASIL, 1992).

Apesar do entendimento da importância da “[...] promoção do desenvolvimento cultural, em especial a produção e preservação de bens simbólicos e o ensino das artes” (BRASIL, 2012), poucas ações concretas foram realizadas para o fortalecimento da cultura e real intercâmbio entre as instituições. Iniciativas como a realização o I Seminário de Cultura e Universidade, realizado em parceria com o MinC, em Salvador/BA (BRASIL, 2013), a articulação e o apoio ao Edital Mais Cultura nas Universidades, que resultou em um único edital cujo repasse financeiro não foi totalmente efetivado, ou o desejo de implementação de uma Política Nacional de Formação Artística e Cultural

(BRASIL, 2016a) e o reforço da ideia de continuidade e de ampliação dos programas de apoio às ações de extensão, arte e cultura (BRASIL, 2016b) apresentam-se frágeis devido a desarticulação por parte dos gestores culturais das instituições de ensino superior e a falta de recursos financeiros para implementação destas diretrizes.

As universidades públicas brasileiras devem ser entendidas como Plataformas Culturais que formam uma Rede de Cultura, por meio dos seus quadros técnicos - corpo docente e técnico-administrativo permanente e qualificado, da sua comunidade interna e externa e dos seus parceiros (CRUVINEL, 2013), fomentando espaços de partilhas, para o debate e a crítica, de criação, de produção, de fruição, de difusão e de circulação de cultura.

EDUCAÇÃO MUSICAL E MUSICOLOGIAS: DIÁLOGOS FRENTE AOS DESAFIOS DA SOCIEDADE DE INFORMAÇÃO

O campo de atuação do educador musical vem sendo alargado sobretudo nos espaços não formais de ensino, geralmente ligados à projetos de extensão universitária como o *Oficinas de Música* proposto pela Universidade Federal da Bahia em meados das década de 1990 ou *Oficinas de Música* pela Universidade Federal da Goiás no ano de 2000, inspirado nesta experiência baiana, e ainda vigente; ou aos projetos sociais ligados às Organizações Não Governamentais - ONGs, as igrejas, as empresas, dentre outros espaços.

Variados autores já vem apontando concepções que buscam compreender a educação musical como cultura (MERRIAM, 1964), a partir de abordagem antropológica sobre as práticas de ensino e aprendizagem em música (ARROYO, 1999), considerando os aspectos ligados a música e o cotidiano (SOUZA, 2000) e reconhecendo a diversidade musical e seus sotaques (QUEIROZ, 2004). Porém, no contexto atual não basta apenas questionar as metodologias de ensino

que tenham como enfoque repertórios eurocêntricos, mas sobretudo apontar quais são as funções e os espaços de atuação do educador musical frente ao contexto sociocultural e econômico do século XXI por meio das experiências práticas e as reflexões geradas por estas.

As novas tecnologias e mídias provocaram mudanças não somente no processo de difusão, mas também nos processos de criação, produção e recepção musical. Se o fenômeno da gravação e reprodução sonora e posteriormente, a difusão pelo rádio, televisão, discos e atualmente pelas plataformas e aplicativos digitais mudou a maneira de recepção da música, por consequência a relação entre o educador musical e educandos requerer um alargamento dos espaços formativos para além das salas de aulas. Diante deste quadro, questiona-se quais são os limites de atuação do educador musical em uma sociedade onde tecnologias são superadas a cada dia e informações circulam de forma instantânea nos variados aparelhos de comunicação que permeiam o mundo contemporâneo? Como dialogar com o campo de produção musical do século XXI?

O termo Educação Musical é recente na História da Música Ocidental. Até as décadas finais do século XIX, a atuação do músico era permeada pela atividade docente. Compositores e instrumentistas também eram mestres na arte musical, não havendo clara distinção entre as atividades musicais e docentes. Afinal, todos eram músicos.

Até os anos finais do século XVIII a música era ensinada na relação mestre-aprendiz (HARNONCOURT, 1988), onde a atividade musical era exercida por homens oriundos das classes populares, onde músico era um serviçal da corte (Elias, 1995). Com as mudanças sociais causadas pelo processo revolucionário francês esta relação foi substituída pela de professor-aluno, a partir do processo de institucionalização do ensino musical pela criação do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris, em 1795.

Dessa forma, neste novo panorama houve mudanças nas relações de trabalho do músico ampliando os espaços de difusão e consumo musical. A classe social ascendente, a burguesia, passou a pagar ingressos para assistir aos espetáculos musicais como sinal do seu refinamento, em sintonia com os padrões civilizatórios coevos. Por outro lado, o *status* social do músico, até então considerado um mero artesão a serviço da Igreja ou da nobreza, passa à categoria artista.

No Brasil, com a transferência da família real, e por consequência da sede do governo português para o Rio de Janeiro em 1808, o campo de produção musical fluminense passa por variados investimentos realizados pela Coroa Portuguesa, pela força do *habitus cortesão bragantino* (CRUVINEL, 2018), com a finalidade de se ter uma música à altura de uma corte. O processo de institucionalização do ensino musical acontece a partir da criação do Colégio de Pedro II, em 1837, e o Imperial Conservatório de Música em 1848. Aos poucos a tradição dos mestres foi sendo substituída pela dos professores de música que atuavam, além dos novos espaços institucionalizados, em suas próprias residências, em clubes e academias musicais. Outro ponto importante relacionado ao processo de institucionalização do ensino musical refere-se a crença de que a educação é o instrumento que leva os indivíduos a igualdade de oportunidades para a ascensão social, pós processo revolucionário francês, assim o lema "Música para Todos" passa a ser uma bandeira para a democratização do Ensino Musical, nem sempre alcançada.

O período que compreende a primeira metade do século XX foi profícuo na sistematização de metodologias de ensino musical cujas concepções filosóficas rompiam com a tradição até então difundida, de que o ensino musical formal deveria levar a formação do virtuose, mas partiam do entendimento da música como parte da formação global do ser humano. Dalcroze, Willems, Kodaly, Orff e Suzuki redimensionaram as estruturas didáticas e pedagógicas

do ensino musical, sendo considerados como educadores musicais da primeira geração, a partir da elaboração de metodologias ativas de ensino musical, como destaca Fonterrada (2005). Os métodos ativos de ensino musical têm como ponto comum que o educando vivencie primeiro a música pela experiência, não centralizando o enfoque didático na teoria musical e no excesso de técnica. Assim, a vivência musical pelo movimento, pela criação, pela improvisação, pela escuta e pela execução musical vocal e instrumental são bases destas propostas formativas. No Brasil, Villa-Lobos elaborou a proposta do Canto Orfeônico a partir destas influências, sobretudo do seu contato com o método Kodaly na sua estada em Paris, na década de 20 do século XX.

Vale ressaltar, que o termo “educador musical” passa a ser usado posteriormente, a partir da organização e desenvolvimento como a área. No Brasil, a sua legitimação se deu com a criação da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM no ano de 1991, que dialoga com outras instituições internacionais como a *International Society for Music Education* - ISME, fundada em 1953 em Bruxelas, e o Fórum Latino-americano de Educação Musical - FLADEM, fundado em 1995, para o fortalecimento da Educação Musical tanto no âmbito epistemológico quanto político.

Apesar dos esforços de tornar a música mais acessível partindo da compreensão de que todos seres humanos são seres musicais (CRUVINEL, 2008), a cristalização *habitus conservatorial* (PEREIRA, 2012) na concentração excessiva de uma única forma de expressão e num determinado repertório, desconsiderando outras possibilidades de constituição da linguagem musical (BARBEITAS, 2002) são características do ensino musical, sobretudo o ligado ao instrumento musical. A hegemonia do repertório musical europeu em detrimento dos repertórios nacionais e locais pode ainda ser constatado rapidamente pela análise dos currículos e planos de ensino, onde a educação tecnicista é predominante.

Ao professor compete a responsabilidade de transmitir os saberes e os conhecimentos durante o processo de aprendizagem. Nesse sentido, os currículos dos cursos de música dessas instituições priorizam a prática instrumental. Os conhecimentos estão compartimentados em disciplinas organizadas de modo linear, seqüencial, estanques e fragmentadas, dissociadas da contemporaneidade musical e descontextualizadas. Os modelos dos primeiros Conservatórios europeus ainda se perpetuam nessas instituições. (ESPERIDIÃO, 2002, p. 70).

Para discutir os perfis mais comuns de músico, e por consequência os de educadores musicais, me apoio em Hall (2006) no seu estudo sobre *A identidade cultural da pós modernidade*. Nesta obra, o autor apresenta três concepções de identidade diversas: o Sujeito do Iluminismo, o Sujeito Sociológico e o Sujeito Pós-Moderno.

O Sujeito do Iluminismo é exposto tendo como base a concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado de capacidades de razão, de consciência e de ação. O centro essencial do eu é a identidade do indivíduo: núcleo interior, essencialmente o mesmo "contínuo", ao longo da existência do indivíduo. Nota-se a visão de mundo se dá a partir de uma concepção individualista. Em analogia a esta descrição, identifico nos primeiros professores de música em instituições, sobretudo aquele que tem como modelo de ensino conservatorial, sendo o perfil desejado o do músico virtuose.

O Sujeito Sociológico é exibido a partir do reflexo da crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que o núcleo interior do sujeito não é autossuficiente. Nesta identidade há tomada de consciência do agente e esta é formada na relação com outras pessoas. Assim, a consciência relacional é mediadora de valores, sentidos e símbolos, constituída pela cultura dos mundos que este

sujeito habita; por consequência sua identidade é formada na interação entre eu e a sociedade, preenchendo o espaço entre o interior e o exterior, ou seja, entre o mundo pessoal do agente e o mundo público.

No campo do ensino musical, identifico que as metodologias ativas de educação musical, no contexto dos finais dos oitocentos, mas sobretudo na primeira metade do século XX, passam pelo processo de exteriorização, de valorização da experiência e da prática musical em primeiro plano, em detrimento da teoria e da técnica instrumental. Esta concepção tem como princípios a formação global do ser humano que redimensiona as estruturas didático-pedagógicas. As vivências musicais, a partir do movimento, da escuta ativa, do solfejo, do canto, dos instrumentos, da improvisação e da criação são pontos de partida para o processo de ensino e aprendizagem musical. No Brasil, o Canto Orfeônico criado pelo compositor Heitor Villa-Lobos no período nacionalista da música brasileira, utilizava temas musicais oriundos do folclore e do cancionário popular como repertório a ser trabalhado nas escolas.

Por fim, o sujeito pós-moderno é aquele que não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. Sua identidade é tida como celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação aos sistemas culturais que nos rodeiam. Este sujeito assume identidades diferentes em momentos diversos, identidades estas que não são unificadas ao redor do eu. Desta forma, o contexto deste sujeito é o da atualidade, onde estão presentes o multiculturalismo, as novas tecnologias e mídias, a rápida circulação de informações que nem sempre geram conhecimento, o consumo rápido, a falta de profundidade desemboca em uma sociedade líquida (BAUMAN, 2001).

A partir do exposto, apresento as características destes três tipos de sujeitos desenvolvidos por Hall (2006) e

suas correlações com o campo musical desenvolvidos na tabela abaixo.

Tabela 1 - Identidades do Educador Musical

IDENTIDADE	SUJEITO DO ILUMINISMO	SUJEITO SOCIOLÓGICO	SUJEITO PÓS-MODERNO
PERÍODO HISTÓRICO	Século XIX	Século XX	Século XXI
CONCEPÇÃO	Individualista	Social	Sem identidade fixa, essencial ou permanente.
TERRITÓRIO	Conservatório	Escolas de Ensino Básico e Especializadas	Múltiplos Espaços
CAMPO	Ensino Formal Especializado	Ensino Formal	Ensino Fomal, Não Formal e Informal
ABORDAGEM	Ensino Musical Tecnicista	Ensino Musical parte da Experiência, da Prática	Múltiplas metodologias, enfoques e objetivos
PERFIL MUSICAL	Concertista Virtuose	Músico Popular (Era do Rádio e da TV Pop Star)	Novo Músico

Fonte: elaborada pela autora a partir das concepções de Hall (2006)

Retomando o questionamento anterior: qual é o papel do educador musical contemporâneo? Como sujeito pós moderno, sem identidade fixa, o que caracteriza o músico/educador musical do século XXI?

Primeiramente, necessário se faz conhecer o campo de produção musical o qual está inserido, reconhecendo novos espaços de atuação, novas demandas e competências profissionais. Ou seja, o educador musical deve conhecer a realidade do mundo e a sua particular buscando ter uma visão crítica e reflexiva sobre o seu papel na sociedade. Porém, questiona-se: os currículos dos cursos de

Música - Licenciatura contemplam a formação dos futuros educadores musicais em sintonia com estes pressupostos?

A identidade do músico que sintoniza ao sujeito do Iluminismo ainda se faz presente nos currículos e nas práticas docentes dos professores universitários. O apego aos preceitos da formação do músico romântico, onde a formação musical, sobretudo a do ensino de instrumento, é a tradicional, concentrada nos aspectos técnicos. Aspectos relacionados ao mundo do trabalho, mercado profissional e carreira do músico e dos futuros educadores musicais quando abordados enfocam os processos de ensino e aprendizagem no sentido *stricto*, da relação professor-aluno em determinado espaço.

O campo de produção musical como campo de poder e de dominação, é permeado de disputas pelos agentes que o compõe (BOURDIEU; PASSERON, 2014). Os processos de reconhecimento e consagração são restritos à códigos e normativas acessíveis, não raro, a um seletivo grupo de pessoas. Outrossim, não é surpresa que as concepções, repertório e materiais - partituras e coletâneas de ensino musical no Brasil sejam oriundos da cultura europeia ou norte-americana, ou seja, o estrato social, cultural e econômico dominante. Porém, necessário se faz, de forma urgente, que os saberes populares também sejam incorporados aos currículos universitários, ideia esta referendada por Leonardo Boff (SARAIVA, 2008).

O contexto social do século XXI nos alvitra a pensar na educação musical em sentido amplo, para além dos processos de ensino-aprendizagem tradicionais da música. O campo da formação musical na atualidade se expande a cada dia, no qual múltiplos espaços e plataformas interagem com diversos agentes que a partir de interesses comuns constituem redes colaborativas e plurais.

Defendo o educador musical como sujeito pós-moderno como a de um músico engajado e intermediário

sociocultural, um misto de educador social e mediador cultural que além dos espaços formais e não formais de educação, enxergue novos espaços formativos no campo de atuação profissional que nem sempre será uma sala de aula. A partir de uma formação sólida não somente nas áreas musicais, mas também por meio da História Social e História Cultural poderá compreender-se como sujeito histórico e agente social que busca apreender a realidade de determinada comunidade a fim de elaborar planos de atuação profissional em variadas dimensões formadoras. Neste sentido, o educador musical pode exercer, além das habituais atividades docentes, curadorias, produção e gestão cultural como parte de um Sistema de Formação Musical. Isto posto, a seguir apresento a minha experiência de criação e de coordenação Projeto de Extensão e Cultura *Música no Câmpus* como um exemplo de ação formativa no campo musical em funções poucos exercitadas pelos educadores musicais brasileiros.

MÚSICA NO CÂMPUS: O EDUCADOR MUSICAL COMO CURADOR, PRODUTOR E GESTOR CULTURAL

O Música no Câmpus, projeto de extensão e cultura, criado como parte da Política Cultural implementada pela Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Goiás com escopo de fortalecer, valorizar e difundir as diversas manifestações culturais existentes na sociedade, além de fomentar novas demandas e espaços de cultura e inovação. Esse projeto foi pensado a partir de três ações basilares com variados desdobramentos: 1) a realização dos shows a preços populares; 2) a viabilização de conversas com os artistas, abertas para o público em geral; 3) a formação de plateia, com enfoque nas escolas públicas.

Após a ideia lançada, quais caminhos deveriam ser percorridos até a sua concretização? Por onde começar? Partindo de quais recursos materiais e humanos? Quais estru-

turas necessárias? Foram algumas indagações que levaram ao planejamento estratégico do projeto e a sua realização.

Lembrando da praxiologia trazida por Bourdieu (2013), as tomadas de decisão envolvem escolhas e estratégias. Para tanto, necessário se faz conhecer o sentido de espaço social, nominado de campo, na busca de compreender as estruturas socioculturais do contexto em questão, os sistemas simbólicos e as relações de poder que o permeiam. Dessa forma, na estrutura do campo, não é necessariamente imutável, se encontram dinâmicas de conservação e transformação da distribuição de propriedades ativas a seus agentes que disputam posição privilegiada a partir de ações que são orientadas por estratégias, que por sua vez, são construídas a partir do *habitus* e do capital cultural que o agente acumulou.

Na **Fase de Elaboração** do projeto, primeiramente foi necessário conhecer o campo de produção musical de Goiânia, afinal, o objetivo era atrair tanto a comunidade inteira quanto a externa ao campus samambaia, região norte da cidade. Todavia, além dos desafios de iniciar qualquer projeto, um ponto desafiador foi criar uma programação que levasse um público expressivo, formado por milhares de pessoas para dentro da universidade: o local indicado para a realização do projeto foi o Centro de Cultura e Eventos Prof. Ricardo Freüa Bufaiçal, com área de 8,7 mil m², com capacidade de 4.000 pessoas sentadas; ou 6.000 em configuração mista - parte do público sentado e parte em pé; ou ainda, de 8.000 pessoas, todas em pé. Pelas características das instalações, palco, posição das cadeiras, acústica, foi decidido que a programação seria um show musical de grande porte. Assim, a mobilização para se ter um público adequado ao espaço foi e é trabalhosa, requerendo uma viabilização de uma conjunção de fatores para se alcançar o público estimado como atração musical, valor do investimento e disponibilidade de agenda dos músicos, dentre outros.

Para que o projeto causasse o impacto esperado havia a necessidade de conhecer a agenda cultural dos teatros, dos bares, dos *pubs*, das casas noturnas, enfim, conhecer a cena de Goiânia e em específico, a musical. Particularmente, já conhecia a cena de música clássica, jazz e choro, gêneros que já estavam presentes na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG e nos palcos de prestígio de Goiânia. Da mesma forma, necessário se fazia descobrir os anseios do público interno e externo em relação a proposta, dialogar com gestores, produtores, técnicos, músicos, enfim, participantes da cadeia de produção cultural e economia criativa. Ou seja, como idealizadora e produtora do projeto deveria me conectar com a rede de agentes que formavam este campo de produção. Destarte, mais questões surgiram: como entrar no jogo? Como ser uma *player*, uma agente cultural de credibilidade neste campo?

Partindo da observação da programação musical da cidade que já contemplava os gêneros promovidos pela Indústria Cultural e pela grande mídia - como sertanejo, pagode, rock brasileiro, pop brasileiro, axé, *funk*, forró, além dos concertos de música clássica promovidos pela própria universidade e escolas ou entidades ligadas as Secretarias Municipal e Estadual de Cultura e dos shows que compunham a cena alternativa.

Um dado interessante sobre a vida musical da cidade é que apesar de Goiânia ser referência na música sertaneja e reconhecida como “*Capital Country*” brasileira, é também referenciada como a capital do rock alternativo, por vezes denominada Goiânia Rock City²⁸⁷, a “*Seattle brasileira*”, por abrigar três dos dez festivais de música independente mais importantes do Brasil: Goiânia Noise, Bananada e Vaca Amarela. Por outro lado, a cidade também é prodigiosa no âmbito do ensino especializado de música, não somente na formação superior, como também nos cursos iniciais e

²⁸⁷ Vide: <https://goianiarock.city>. Acesso em: jun. 2019.

de nível técnico²⁸⁸ formando músicos de elevada qualidade musical, além da tradição de bandas musicais no âmbito do ensino musical escolar.

Assim, a escolha do gênero musical e do mote desejado - apresentar músicos reconhecido pelos pares, mas nem sempre conhecido do grande público cujas obras espelhem a diversidade musical brasileira (CRUVINEL, 2013) foi sendo consolidada a partir do estudo do campo, onde optei por trabalhar a partir das lacunas detectadas, ou seja, de uma programação que ainda não estava disponibilizada no campo de produção musical goianiense.

Por outro lado, a viabilização da execução do projeto somente foi possível a partir da articulação de parceiros que pudessem disponibilizar os recursos necessários para tal fim, já que não há destinação de recursos da União para a área cultural em específico. Variados parceiros foram mobilizados nas primeiras temporadas do projeto tais como governo estadual, empresas/iniciativa privada, produtores/coletivos, imprensa/sites/blogs²⁸⁹. O modelo de apoio variou de acordo com o serviço cedido. Nos dois primeiros shows, utilizamos do recurso de permutas, ou na linguagem de produtores culturais da *brotheragem*, para viabilizar diversos serviços como passagens aéreas, hospedagens, alimentação, traslados, assistentes de produção, divulgação na imprensa e mídias digitais.

²⁸⁸ A cidade de Goiânia possui um rede de escolas públicas que oferecem ensino de artes e de música, tanto no ensino formal especializado, Instituto Federal de Goiás, Itego - Basileu França, Centro Cultural Gustav Ritter, Centro Livre de Artes; e em escolas de ensino básico ligados a Secretaria de Educação do Estado de Goiás/Ciranda da Arte e Secretaria de Educação Municipal de Goiânia.

²⁸⁹ Foram mobilizados os seguintes parceiros para o primeiro show apresentando Hamilton de Holanda Quinteto: “[...] Sesc - Goiás (cachês dos músicos e contratação de sonorização e iluminação), a antiga Agepel, hoje, Secretaria de Estado da Cultura, (passagens aéreas); o antigo Address West Side Hotel (hospedagem); Sebrae-Goiás (equipe de apoio - produção e van para traslado); Restaurante Panela Mágica (almoço); Restaurante & Bar Glória (jantar e camarim), Studio K (desconto no serviço de sonorização e iluminação), ADUFG (compra de ingressos para os associados), DaLuz Cultura/ Educarte (locação de transporte para levar alunos da educação básica para os shows).” (CRUVINEL, 2013, p. 293).

Para a construção do **conceito** do projeto, partimos das seguintes premissas: 1) música popular brasileira; 2) diversidade musical; 3) reconhecimento; 4) raridade. Na primeira categoria, para a escolha de quais gêneros reconhecidos como música popular brasileira, o trabalho de curadoria foi se apresentando como fundamental para o êxito do projeto. Para tanto, eleger uma programação que espelhasse a riqueza musical característica da cultura brasileira e a sua diversidade foi pensado na exibição de shows que representassem diversos gêneros musicais em cada temporada. Porém, o desafio não era apenas trazer trabalhos musicais que demonstrassem essa diversidade, mas também serem reconhecidos no meio musical pela qualidade da obra artística: os consagrados e os inovadores, novos trabalhos com traços de originalidade. Assim, tanto a ideia de conservação quanto a de transformação estavam e estão presentes na curadoria. Assim, a curadoria comportar-se, desde então, como um “radar” para o novo, investindo nas “apostas”, mas sem esquecer a tradição. Outro ponto importante a ser destacado é a sincronia com as outras curadorias que são referência na área, ou seja, trazer uma programação consagrada pela crítica e por consequência pelo público. Também, investir na raridade como fator de possível sucesso de público e de crítica, onde shows inéditos ou artistas que pela primeira vez se apresentaram na cidade, tornou-se um fator que deu prestígio ao projeto, e conseqüentemente o capitalizou no campo de produção pelo simbólico. Neste sentido, o conceito de aura (BENJAMIN, 1987) é lembrado, onde a obra de arte por sua singularidade torna-se mágica e única, onde esta e seu autor são inseridos em um contexto de culto e por consequência, o projeto.

Para demonstrar o processo curatorial, a programação do projeto *Música no Câmpus* no período de 2009-2019 é trazida na Tabela 2, a seguir:

Tabela 2 - Programação Música no Câmpus 2009-2019

	mar/abr	mai/jun	jul	set/out	nov	dez
2009				Hamilton de Holanda Quinteto	Monica Salmaso e Pau Brasil	Lenine
2010	Antonio Nôbrega	Zeca Baleiro		Teresa Cristina	Leila Pinheiro e Banda Pequi Gilberto Gil e Macaco Bong	
2011	Tom Zé	Mawaca	Umbando, Juraíldes, Xangai, Tete Espindola e Alzira E.		Céu	Ná Ozzetti
2012	Criolo	Chico César		Moraes Moreira e Davi Moraes	Rosa Passos	Gal Costa
2013	Alceu Valença	Baby do Brasil		Jorge Mautner	Otto	Milton Nascimento e Lô Borges
2014	Geraldo Azevedo	Filipe Catto		Marcelo Jeneci	João Bosco, Nelson Faria e Banda Pequi	Banda do Mar
2015		Arnaldo Antunes		Fabiana Cozza		Pedro Baby Convida Pepeu Gomes, Dadi e Jorginho Gomes

2017		Lenine	Zeca Baleiro	Maria Rita
2018	Toquinho	Elba Ramalho	Cordel do Fogo Encantado	Maria Eugenia, Pádua e TomChris
2019	Baiana System	Vanessa da Mata	Paulinho da Viola	

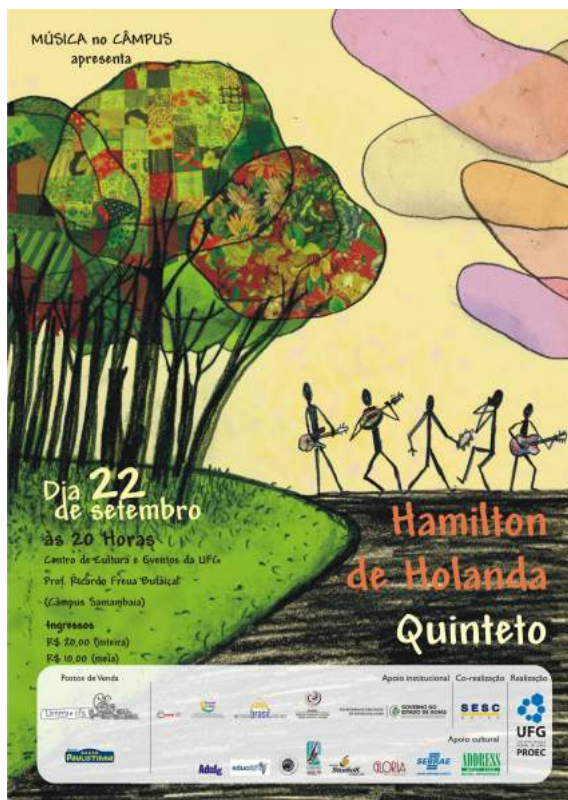
Fonte: tabela elaborada pela autora

A composição da programação de uma temporada é tarefa que envolve primeiramente os recursos financeiros necessários para pagamento de cachê e estrutura necessária para realização do show, e disponibilidade de agenda do artista, dentre outros. Nesta equação, soma-se o gênero musical de cada atração disponível para que a diversidade musical brasileira seja realmente apresentada. Exemplificando, na primeira e histórica Temporada 2009 do *Música no Câmpus* teve como show de estreia o bandolinista Hamilton de Holanda e seu quinteto, trazendo o choro como gênero musical eleito. A escolha do emblemático show se deu, primeiramente, pela qualidade musical do solista reconhecido pelos pares como um músico excepcional. Naquele momento, o músico já havia sido indicado por duas vezes ao prêmio Grammy de melhor disco instrumental e *jazz*, mas ainda era desconhecido pelo grande público. Outra razão para essa escolha foi abrir a programação com o gênero choro, genuíno brasileiro, como uma forma de demarcar o espaço do projeto no campo de produção musical da cidade.

Outrossim, desde o início foi pensada em uma identidade visual do projeto que identificasse que os shows seriam no campus samambaia e promovidos pela Universidade Federal de Goiás, criando empatia com público. A arte foi construída tendo como referência o músico/

grupo musical apresentado, Hamilton de Holanda Quinteto, onde cada um dos membros do conjunto musical foi desenhado com os respectivos instrumentos, sendo destacado o *locus* da programação, campus samambaia, representado pelas árvores, e a diversidade cultural e musical, representado pela estampa de colcha de retalhos como folhagem das árvores.

Figura 1 - Arte Hamilton de Holanda Quinteto



Fonte: coleção da autora

A recepção da arte pôde ser sentida a cada show devido aos comentários elogiosos de pessoas de variados seguimentos e os pedidos de doação dos cartazes e *flyers* como souvenir ou para utilização como material decorativo. A confirmação de que a identidade visual do

material de divulgação dos shows foi acertada se deu no episódio do material de divulgação do show de Gilberto Gil e Macaco Bong, realizado em conjunto com o Festival Goiânia Noise, o único a não ser criado pela designer gráfica Sarah Ottoni. Apesar de ter dado um bom público, variadas pessoas mencionaram que não identificaram que aquele era um show realizado pelo projeto, por isso não estiveram presentes.

Figura 2 - Arte Gilberto Gil e Macaco Bong



Fonte: coleção da autora

A democratização do acesso aos bens culturais se deu por meio de preços acessíveis²⁹⁰ e política inclusiva. Alunos e professores de escolas públicas, estudantes da UFG oriundos dos programas de políticas afirmativas e de intercâmbio internacional tem entrada franqueada. Geralmente, 700 ingressos são disponibilizados para tal finalidade.

A formação do gosto foi algo assumido desde o princípio do projeto. Ao disponibilizar uma programação não usual, fora do *mainstream*²⁹¹ e raramente presente na mídia dominante, na programação dos principais meios de comunicação, valoriza-se a produção que pode ser considerada “artesanal” por trazer traços criativos de originalidade e de regionalismo cultural, e assume-se a tentativa de formação musical em sentido amplo, tanto da plateia presentes nos shows quanto no contexto escolar.

Nesse sentido, algumas ações foram implementadas para dar maior acesso aos shows como as parcerias com o Projeto Educarte (2009-2010), com as Secretaria Municipal de Goiânia e Secretaria de Educação do Estado de Goiás (2011-2015), bem como a parceira com a Pró-reitoria de Assuntos Comunitários, atual Pró-reitora de Assuntos Estudantis e a Coordenação de Assuntos Internacional, atual Diretoria de Relações Internacionais e Coordenação de Ações Afirmativas da UFG (de 2012 até o presente momento). As primeiras parcerias, Projeto Educarte e secretarias de educação, se deram por meio de ingressos disponibilizados para os estudantes das redes públicas de ensino, municipal e estadual, no sentido de viabilizar a entrada gratuita nos shows. Um bom exemplo deste trabalho, foi a disponibilização não somente de ingressos, mas de ônibus para que os alunos e professores das escolas

²⁹⁰ Os ingressos foram vendidos a R\$ 20,00 e R\$ 10,00 (meia) de 2009 a 2015; a R\$ 30,00 e R\$ 15,00 (meia) de 2017 a 2019. A partir do show de comemoração dos 10 anos do projeto em setembro de 2019 os ingressos passaram para R\$ 40,00 e R\$ 20,00 (meia).

²⁹¹ *Mainstream* é entendido como tendência, por vezes moda. Em suma, pode ser tratada por cultura dominante, presente nos meios de comunicação e exportada para o mundo inteiro. Vide: Martel (2013).

parceiras pudessem se locomover, facilitando o acesso aos shows de Mônica Salmaso e Pau Brasil em novembro de 2009. Da mesma forma, desde 2012, o projeto disponibiliza ingressos para os alunos oriundos das políticas afirmativas e de intercâmbio internacional como forma de enriquecer a formação acadêmica destes alunos, oportunizando o acesso aos shows e a uma formação cultural expandida.

No período de 2014-2016, o Programa Frestas²⁹² foi contemplado no edital do PROEXT - Programa de Extensão Universitária, oportunizando ampliação desta política de formação musical a partir de Aulas Performáticas, ministradas por alunos do Curso de Música - Licenciatura da UFG que por meio do programa se tornaram bolsistas, para alunos das escolas públicas. Devido ao horário dos shows ser noturno, optou-se em trabalhar com alunos do ensino médio, dos programas EJA - Educação de Jovens e Adultos (SEDUCE) e EAJA - Educação de Adolescentes, Jovens e Adultos (SME).

Essa experiência possibilitou formação múltipla e em Rede onde os alunos do curso Música - Licenciatura e o aluno do mestrado em Educação puderam ter contato os músicos e sua obra na elaboração das aulas performáticas. Estas aulas tinham como objetivo geral preparar os alunos para a fruição do show *in loco*. Assim, os alunos das redes públicas de ensino tomavam contato com o repertório a ser apresentado bem como pontos principais da biografia do convidado. Para os discentes de graduação do curso de Música a experiência docente em escolas públicas foi algo enriquecedor nas suas formações, tanto pelo desafio de elaborar aulas *show*, que por muitas vezes apresentaram-se como a primeira oportunidade de conhecer o artista e o repertório trabalhado, como nos shows de Fabiana Cozza,

²⁹² O Programa Frestas foi constituído pelos projetos Música no Campus, Conexão Samambaia e Fronteira - Festival de Cinema. As aulas performáticas foram executadas pelos seguintes alunos de graduação da Escola de Música e Artes Cênicas - Dionis Pereira Amaral, Rebeca Barbosa Nascimento, Kellen Cristina Aguiar de Oliveira e Isaías Narciso, e Leonardo Vergara do Programa de Pós-Graduação em Educação - Mestrado, sob orientação das professoras Maria Augusta Peixoto e Flavia Maria Cruvinel.

cantando repertório de Clara Nunes e Pedro Baby convida Pepeu Gomes, Dadi e Jorginho Gomes que trouxeram o repertório do grupo Novos Baianos, mas também, obras de Pepeu Gomes. O contato com uma sala de aula em escola regular²⁹³ foi relatado como positivo pois grande parte destes alunos ainda não havia passado pelo Estágio Supervisionado.

Outro ponto importante a ser abordado refere-se à formação de quadro técnico, pois equipe de organização dos shows era e é composta por parceiros, mas sobretudo alunos que desempenham funções relacionadas as áreas de Assistente de Produção, auxiliando nas questões referentes a compra de passagens aéreas, reserva hotel, traslados, alvará do Juizado de Menores, liberação ou pagamento do Ecad - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição/ Direitos Autorais, acompanhamento da montagem das estruturas para a sonorização e a iluminação do show e recepção do público.

A avaliação do projeto é feita a partir de vários fatores: 1) quantidade de público efetivo; 2) imprensa; 3) impacto nas redes sociais; 4) políticas afirmativas; 5) impacto na imagem da universidade; 6) Impactos na região do campus.

O público presente em cada edição varia de acordo com a projeção da atração musical no período em que o show está programado. Obviamente que grandes nomes da Música Popular Brasileira atraem grande número de pessoas como Lenine, Zeca Baleiro, Alceu Valença, Gilberto Gil, Gal Costa, Milton Nascimento. Porém, a média de público presente em cada show foi superior a mil pessoas, como se lê na Tabela 3:

²⁹³ Participaram do Programa Frestas as seguintes escolas: setembro/2015 - Show Fabiana Cozza - Colégio Estadual Assis Chateaubriand, Colégio Estadual Jaime Câmara, Escola Municipal Maria Helena Bretas, escolas visitadas que receberam as aulas-performáticas e Escola Municipal Agripina Teixeira, Escola Municipal Herbert José de Souza, escolas que somente levaram seus alunos para o show; dezembro/2015 - show Pedro Baby convida Pepeu Gomes, Dadi e Jorginho Gomes: Escola Municipal Joaquim Câmara Filho, Escola Municipal Osterno Potenciano e Silva, Escola Municipal Laurindo Sobrera do Amaral. No primeiro show foram disponibilizados pelo programa 04 ônibus com 44 lugares cada; e para o segundo 03 ônibus com 44 lugares cada.

Tabela 3 - Público *Música no Câmpus* 2009-2019

	Atrações	Quantidade de shows	Quantidade de atrações	Público Total (aproximado)	Média de Público/show
2009	Hamilton de Holanda Quinteto (Abertura Brasil in Trio) /Monica Salmaso e Pau Brasil/Lenine	3	4	9.100	3033
2010	Antonio Nôbrega/Zeca Baleiro/Teresa Cristina (Abertura Grande Carvalho) / Leila Pinheiro e Banda Pequi/Gilberto Gil e Macaco Bong	5	6	16.500	3300
2011	Tom Zé /Mawaca/Umbando, Juraídes, Xangai, Tete Espindola e Alzira E./Céu/Ná Ozzetti	5	9	18.800	3760
2012	Criolo/Chico César /Moraes Moreira e Davi Moraes/Rosa Passos/Gal Costa	5	5	16.000	3200
2013	Alceu Valença/Baby do Brasil/Jorge Mautner/Otto/Milton Nascimento e Lô Borges	5	6	17.200	3440
2014	Geraldo Azevedo/Filipe Catto/ Marcelo Jeneci/João Bosco, Nelson Faria e Banda Pequi/Banda do Mar	5	5	9500	1900
2015	Arnaldo Antunes/Fabiana Cozza/ Pedro Baby Convida Pepeu Gomes, Dadi e Jorginho Gomes	3	3	4500	1500
2017	Lenine/Zeca Baleiro/Maria Rita	3	3	9200	3066
2018	Toquinho/Elba Ramalho/Cordel do Fogo Encantado/Maria Eugenia, Pádua e TomChris	4	4	4400	1100
2019	Bayana System/Vanessa da Mata/ Paulinho da Viola	3	3	8870	2956

Fonte: tabela elaborada pela autora

A repercussão nos meios de comunicação também é fator para mensurar a repercussão do projeto. Um dado importante a ser considerado é o destaque que a imprensa local tem dado ao projeto desde o seu início, conseguindo matérias de destaque nos dois principais jornais impressos de Goiânia, como o Caderno 2 do Jornal “O Popular” em todas as edições, sendo capa em grande parte dos 39 shows realizados até o presente momento e o DM Revista do jornal *Diário da Manhã* como se vê nas figuras 3 e 4.

Figura 3 - Matéria Show de Teresa Cristina



Figura 4 - Matéria Show de Zeca Baleiro



Fonte: DM Revista (30 jun. 2010)

Figura 5 - Arte Vanessa da Mata



Fonte: coleção da autora

Igualmente, o projeto alcançou crescente divulgação em jornais on-line, blogs, e redes sociais, tendo contas no Facebook com 16.662 seguidores/16.243 curtidas²⁹⁴, Twitter e Instagram, contribuindo com o aumento do capital simbólico da universidade, disseminando a imagem de uma universidade que investe em Cultura. Além do impacto positivo para a imagem da UFG, há impacto economia da região do campus samambaia onde os bares da região são afetados positivamente, inclusive colaborando com a divulgação dos shows em suas páginas sociais: “E aí?

²⁹⁴ Comparando com a página oficial da UFG que tem 82.102 curtidas, a página do projeto pode ser avaliada como ótimo desempenho, já que a média de volumes de informações se materiais de divulgação são sazonais, de acordo com os shows programados. Acesso 10 ago. 2019.

Preparados? Hoje o Esquenta e After do show da Vanessa da Mata é na Mandala! Teremos o Dj Perini tocando seu projeto Sound System em uma noite animadíssimaaaa! Vem curtir com a gente!"²⁹⁵. Ou ainda "Já tem pra onde ir depois do showzão da Vanessa da Mata terça feira? Não? Então segura essa: a gente preparou pra você um after ma-ra-vi-lho-so com a discotecagem do @coletivotropikaos pra garantir que a noite tá só começando. Bora?"²⁹⁶.

Figura 6 - Mandala Cervejaria



Fonte: foto acessível na página <https://www.facebook.com/mandalacervejaria/> Acesso em: 09 ago. 2019

²⁹⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/mandalacervejaria/photos/a.409404829219729/1253551854805018/?type=3&theater> Acesso em: 10 ago 2019.

²⁹⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/identidadebar/photos/pcb.2192120697703289/2192120617703297/?type=3&theater> Acesso em: 10 ago. 2019

A partir do exposto podemos sintetizar as etapas de elaboração, execução e avaliação do projeto como segue na Tabela 4:

Tabela 4 - etapas do Projeto *Música no Câmpus*

ETAPAS			
1	PLANEJAMENTO	Criação do conceito	Tamanho do Local definiu gênero Música Popular Brasileira Diversidade Reconhecimento Tradição e Inovação
		Público Alvo	Comunidade interna e externa
		Captação de Recursos	Articulação de Parceiros Viabilidade Econômica Viabilidade Técnica Sustentabilidade
		Atrair e Fidelizar o público	Estratégias de Mobilização Divulgação
2	EXECUÇÃO	Produção do show	Solicitação de Serviços Acompanhamento da Montagem e Desmontagem das estruturas Recepção dos Artistas Recepção do Público
		3	FINALIZAÇÃO

Fonte: tabela elaborada pela autora

A manutenção de parcerias tanto da esfera pública quanto privada para a continuidade do projeto e sua possível ampliação são desafios para serem vencidos a cada ano. A busca de financiamento por diversos meios como patrocínio,

apoio, permutas ou por editais, demanda um permanente processo de articulação dos agentes participantes. Outros pontos de observação referem-se à formação e atuação da equipe, que exige um permanente trabalho no que diz respeito a formação de quadros, compartilhamento de metodologias e *know how*; a programação deve ser periódica, mantendo o interesse do público na formação do hábito; a curadoria deve estar sintonizada com os shows em cartaz nos teatros e locais de referência como forma de trazer para cidade espetáculos inéditos, bem como a divulgação da programação deve ser mantida de forma constante, e se possível ampliada, para que a visibilidade em variados meios de comunicação provoque maior interesse do público.

CODA: ALGUMAS REFLEXÕES

Historicamente a imagem da universidade no Brasil está vinculada ao distanciamento da sociedade, sendo seus agentes considerados apartados e por vezes, acima da sociedade apontando soluções para os conflitos e necessidades sociais. Porém, por meio da revisão histórica foi apresentado os avanços que a Constituição Federal de 1988 trouxe, garantido a educação superior pública, gratuita e de qualidade, onde por meio do princípio da indissociabilidade do ensino, pesquisa e extensão e da interdisciplinaridade apresentam propostas pedagógicas e projetos de pesquisa e extensão que vem contribuindo com o desenvolvimento da sociedade em variados níveis, humano, científico, cultural e social.

Nesse sentido, o Projeto *Música no Câmpus* cumpre o compromisso social das universidades públicas brasileiras de democratização do acesso aos bens culturais como parte das estratégias de formação humana e desenvolvimento social do país. Por meio do projeto houve uma aproximação da sociedade-universidade, que recebeu pessoas que visitaram a UFG pela primeira vez, onde a cidade passou a participar da vida do campus.

A formação musical como prática social e cultural tem o conceito ampliado, a partir dos aspectos musicais, sociais, culturais, econômicos. A Educação Musical é pensada em relação da Música com os demais campos de conhecimento como a História, a Sociologia, a Filosofia, a Psicologia, o Direito, a Administração, que dão sustentação ao educador musical, que se assume como intermediário sociocultural que dialoga com diversos sujeitos e temáticas, ampliando seus territórios e práticas. Assim, os educadores musicais devem ter foco não somente na formação do músico e do professor especialista, mas também na formação do público, do consumidor, do mercado, do campo de trabalho e das novas demandas que surgem em um curto espaço de tempo. Por conseguinte, o educador musical assume diversos papéis: de músico, educador, musicólogo, gestor, produtor, articulador e sua atuação se expande para além da sala de aula, mas também teatros, centros culturais, produtoras, projetos sociais, dentre tantos espaços e demandas atuais.

Os diversos processos de Formação Musical devem ser considerados e assumidos pelos educadores musicais alargando o campo de atuação profissional. Necessário se faz que os currículos dos cursos de Música - Licenciatura ampliem os espaços formativos para além da sala de aula convencional, oferecendo projetos de diversas naturezas, sobretudo no estágio em espaços não formais. Para tanto, os futuros educadores musicais são levados a compreender o campo de produção musical em que estão inseridos para o exercício da criação e da inovação.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Marcus Vinícius de. Mercado de Música no Brasil Música Popular: Monopólios x Diversidade, *In*: MORAES, Geraldo; PETERS, Débora (org.). *Diversidade Cultural e a Convenção da UNESCO*. CBC - Congresso Brasileiro de Cinema/CBDC - Coalizão Brasileira pela Diversidade Cultural, março de 2006, p. 18-21.

ARROYO, Margarete. *Representações Sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. 1999. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Defesa em: jun. 1999.

BARBEITAS, Flavio Terrigno. Do Conservatório à Universidade: o novo currículo de graduação da Escola de Música da UFMG. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 7, 75-81, set. 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas - v. 1. Magia e Técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e a história da cultura*. 3 ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987

BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. 11. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2011. 2. reimp., 2013.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *Os herdeiros: os estudantes e a cultura*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

BRASIL. *Carta de São Bernardo do Campo*. Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições de Educação Superior Públicas Brasileiras – Forproex. 2016. Disponível em: https://www.ufmg.br/proex/renex/images/documentos/2016-XXXIX_Encontro-Nacional-do-FORPROEX_SP.pdf. Acesso em: jun. 2019.

BRASIL. *Carta do Rio de Janeiro*. XXXIII Encontro Nacional do Forproex. 2013. Disponível em: https://www.ufmg.br/proex/renex/images/documentos/2013-XXXIII-Encontro-Nacional-do-FORPROEX_RJ.pdf. Acesso em: maio 2019.

BRASIL. *Implementação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais - Relatório do Brasil - 2012*. Ministério da Cultura – Secretaria da Cidadania e Diversidade Cultural, 2012.

BRASIL. *Política Nacional de Extensão Universitária*. Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras. Manaus: maio, 2012. Disponível em: <https://www.ufmg.br/proex/renex/images/documentos/2012-07-13-Politica-Nacional-de-Extensao.pdf>. Acesso em: maio 2019.

BRASIL. *Constituição Brasileira*. 1988. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1988/constituicao->

-1988-5-outubro-1988-322142-publicacaooriginal-1-pl.html. Acesso em: jun. 2019.

BRASIL. *Conceito de extensão, institucionalização e financiamento*. Documento final do I Encontro de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileira. Brasília: 1987, p. 1-5. Disponível em: <https://www.ufmg.br/proex/renex/images/documentos/1987-I-Encontro-Nacional-do-FORPROEX.pdf>. Acesso em: maio 2019.

BRASIL. *Universidade e Cultura*. VI Encontro de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileira. Disponível em: <https://www.ufmg.br/proex/renex/images/documentos/1992-VI-Encontro-Nacional-do-FORPROEX.pdf>. Acesso em: maio 2019.

CRUVINEL, Flavia Maria. *O habitus cortesão bragantino nos trópicos: a formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista*. 2018. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade. Universidade Federal de Goiás. Defesa em: ago. 2018

CRUVINEL, Flavia Maria. Música no Câmpus: um projeto de extensão e cultura mobilizador da sociedade. *In: Revista da UFG*. Goiânia. 14. n. 14. 2013, p. 284-296.

CRUVINEL, Flavia Maria. O Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais na Educação Básica: compromisso com a escola a partir de propostas significativas de Ensino Musical. *In: Anais do VIII Encontro Regional Centro-Oeste da Associação Brasileira de Educação Musical, 1º Simpósio sobre o Ensino e a Aprendizagem da Música Popular e III Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical*. Brasília-DF: UnB, 2008.

ELIAS, Nobert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ESPERIDIÃO, Neide. Educação profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 7, 69-74, set. 2002.

FONTEERRADA, Marisa. Trech de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MARTEL, Frédéric. *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press. 1964.

NEVES, Fernando Arthur de Freitas. Apresentação. In: NEVES, Fernando Arthur de Freitas (org.). *Extensão no Quotidiano da Universidade: um exercício de interpretação ou de intervenção?* Belém: Pró-Reitoria de Extensão/UFPA, 2018, p. 11-23.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *Ensino Superior e as Licenciaturas em Música (Pós-Diretrizes Curriculares Nacionais 2004): Um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares*. 2012. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Mato Grosso de Sul. Campo Grande, 2012.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*. Porto Alegre, v.10, p. 99-107, mar. 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Universidade no século XXI*. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

SARAIVA, Raissa. *O papel da universidade no século XXI* (reportagem). Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RDL/article/download/1955/1275>. Acesso em: jun. 2019.

MEB. Movimento de Educação de Base. Disponível em: <https://www.meb.org.br/quem-somos/> Acesso em: jun. 2019.

SOUZA, Jusamara (org.) *Música, Cotidiano e Educação*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UFRGS, 2000.

7.3 BATALHAS DO RAP: PERFORMANCES E DISPUTAS ARTÍSTICAS NUM SIMPÓSIO DE MUSICOLOGIA

*Maria Cristina Fleury*²⁹⁷

*Thiago Cazarim*²⁹⁸

O CONVITE

Em maio de 2017, recebemos um convite para a realização de um recital-palestra que integraria a programação do VII Simpósio Internacional de Musicologia da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, cuja temática seria a apresentação de um recorte regional sobre o rap, objeto de pesquisa ao qual temos dedicado nossas investigações nos últimos anos, juntamente com demonstrações práticas do tema. Nos vimos então com o desafio de organizar um recital-palestra para um gênero musical que não costuma penetrar o ambiente acadêmico dos cursos de música e que, além disso, também não integrava o universo de nossa prática musical mesmo sendo tema de nossas pesquisas. Assim, diferentemente do modo como comumente se realizam recitais-palestras – nos quais o palestrante elabora uma fala a respeito de determinada um tema relativo ao repertório que ele mesmo irá executar –, a solução encontrada por nós foi estender o convite que recebemos da organização do Simpósio a um pequeno grupo de MCs. Assim, aliando as nossas exposições teóricas a intervenções musicais e discursivas dos MCs convidados, seria possível ilustrar o conteúdo exposto e preservar a observação de aspectos técnicos, estéticos e estilísticos que somente a ação performática encarnada por rappers seria capaz de possibilitar.

²⁹⁷ Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina. Universidade Federal de Goiás (LABMUS/UEG)

²⁹⁸ Instituto Federal de Goiás (IFG)

Discorrer sobre um recital-palestra implica uma caracterização conceitual mínima da estruturação do evento em questão enquanto modalidade específica de performance. Por outro lado, isso exige a própria discussão da categoria “performance” quando aplicada às ações que constituem um recital-palestra.

Numa perspectiva mais estrita, o termo “performance musical” tende a ser considerado como um evento musical (show, concerto, recital) irrepetível, que se destaca²⁹⁹ de eventos do cotidiano e que ocorre com o objetivo apresentar uma obra musical a uma audiência. Dentre os autores que defendem posições similares a esta, encontra-se Guerino Mazzola (MAZZOLA *et al.*, 2011, p. vii), autor para o qual a performance musical “compreende o estudo de uma composição, a compreensão de sua expressão em termos das bases lógicas, [...] sua transformação em realidade física, ou seja, acústica e corporificada” além da “moldagem retórica dos dados abstratos da partitura” e “uma interpretação criativa que converte dados estereotipados em movimentos dramáticos da cognição humana”. Igualmente, Stan Godlovitch (1998) toma o conjunto instrumentista/som/obra/ouvinte para caracterizar a ocorrência de uma performance musical. No caso específico deste último autor, vale enfatizar que a caracterização de um evento como performance musical está atrelada a um conjunto considerável de condicionalidades. Isto quer dizer que não basta simplesmente a co-ocorrência dos quatro elementos básicos de qualquer modo, mas sim obedecendo a certas “regras” ou parâmetros de organização recíproca. É assim que Godlovitch (1998, p. 12) é levado a falar de performance musical em termos estritos de condições de sucesso, realização plena de uma ação interpretativa e de separação e destaque face a outros eventos performáticos. Por fim, Colin Lawson e Robin Stowell (2012) também não

²⁹⁹ Tanto no sentido de um evento percebido em relevo quanto no daquilo que se separa de outros eventos por uma diferença temporal marcada.

deixam de situar a performance musical na inter-relação entre obras, músicos e audiência, embora incorporem uma série de fatores (institucionais, históricos, sociológicos) ao esquema conceitual dos demais autores.

Apenas a título de exemplo, gostaríamos de mencionar uma vez mais a formulação proposta por Godlovitch, especificamente o modo como o autor compara a performance musical – cujo modelo é o do recital *solo* de música instrumental (GODLOVITCH, 1998, p. 12-13) – a outros tipos de atos performáticos. Assim, por exemplo, o autor identifica similaridades importantes entre performances musicais, palestras, sermões, cerimônias religiosas e rituais variados na medida em que todas “tendem a ser atividades não-espontâneas, agendadas, estruturadas formalmente sequencialmente ordenadas, que são desenhadas para capturar e concentrar nossa atenção” (GODLOVITCH, 1998, p. 39). No entanto, nem todas as qualidades de uma performance musical seriam compartilháveis por outras atividades performáticas, dentre as quais citamos as possibilidades do que o autor denomina como serialização, isto é, a quebra ou partição de um fluxo de eventos numa série de acontecimentos separados temporalmente. O argumento de Godlovitch a este respeito é que, enquanto atividades como a leitura de um livro ou uma palestra podem ser divididos em dias ou mesmo semanas distintas sem que isso produza necessariamente uma quebra no sentido da ação de ler ou palestrar/ouvir uma palestra, uma performance musical, via de regra, só faz sentido enquanto execução de uma obra num fluxo de tempo contínuo.

O espaço deste texto é insuficiente para apresentar uma problematização abrangente deste modelo estrito de performance musical, modelo fundamentado primordialmente na relação entre obra musical (entendida prioritariamente como “texto”, quer dizer, como partitura escrita), intérpretes e suas audiências. No entanto, e mesmo que tenhamos feito aqui apenas uma caracterização esquemá-

tica de tal modelo, é possível compreender que um evento tal como um recital-palestra de/sobre rap provavelmente não atenda a muitos dos requisitos postulados por este modo de conceber a ideia de performance musical. A ambiguidade já começa na ideia de um evento que é tanto um ato de apresentar quanto um ato de enunciar o que se vai apresentar (“performance de/sobre rap”).

Em boa medida, um recital-palestra indica uma modalidade de “metaperformance” já que o que se propõe não é apenas a realização de uma performance *qua* performance, mas nela integrar também um discurso acerca da própria performance e/ou do repertório apresentado³⁰⁰. Isso não quer dizer em nenhum momento que uma apresentação musical precisa de alguma justificação discursiva ou teórica, extramusical. Contudo, factualmente, um recital-palestra integra o nível performático ao metaperformático por definição, o que implica reconhecer em pé de igualdade, por exemplo, o fazer musical e o discurso sobre tal fazer. Isso significa que o fluxo musical de um recital-palestra necessariamente será quebrado e entrecortado por momentos em que os únicos sons relevantes serão aqueles das palavras proferidas por “performers”.

Essa caracterização nos afasta de um modelo estrito de performance musical, sobretudo se pensarmos que um recital-palestra pode incluir momentos em que pequenos trechos de música são executados por um músico a título de exemplificação de seu discurso. Se bem pensado, tais trechos sequer precisam obedecer à ordem em que figuram na partitura ou na sequência temporal da obra musical escrita, contrariando a definição estrita de Godlovitch. Consequentemente, embora não possamos equiparar discurso sobre música a execução musical, é forçoso reconhecer

³⁰⁰ Em nossa experiência como músicos e frequentadores de concertos, notamos que geralmente o discurso que se produz num recital-palestra é relativo à obra executada e a seu contexto histórico, raramente sobre as etapas de construção da performance musical enquanto tais.

que há modalidades de performance musical nas quais a quebra do fluxo temporal da obra é constitutiva do próprio enquadramento de um evento como performance musical em sentido estrito.

Um segundo aspecto digno de nota é que o recital-palestra é uma modalidade de performance na qual fazer música e falar sobre música estão colaborando no mesmo nível para criar um evento musical. Isto remete, por sua vez, à necessidade de pensar a performance como evento composto, seja em relação ao momento específico de sua ocorrência enquanto performance, seja pela percepção de que este evento é apenas um numa sequência de eventos. Godlovitch, por exemplo, compreende a estruturação de um concerto ou show em oposição a outras ações (ensaios, *jam sessions*, sessões de prática) que envolvem execução musical, embora não devessem ser vistas como performance em si mesmas. Trata-se, na verdade, não apenas de oposição, e sim de subordinação das atividades envolvendo “tocar” (*play*) ao “performar” em sentido estrito: afinal, argumenta este autor, as atividades de tocar só teriam sentido completo no ato de performar publicamente uma obra, sendo, pois, instrumentos voltados a um determinado fim.

Talvez Godlovitch tenha razão em apontar que o momento de performance possui certas qualidades especiais que permitam destacá-lo de outros eventos, musicais ou não, ainda mais se tomarmos o modelo de uma performance de música clássica por ele empregado. No entanto, como discutiremos na última seção, a separação entre eventos musicais e extramusicais, bem como entre o momento extraordinário da performance e a temporalidade ordinária, cotidiana, não possui limites tão facilmente demarcáveis quanto um modelo estrito de performance musical poderia sugerir. Então, pensamos que seria mais prudente primeiro efetuar uma descrição geral da sequência e da estrutura dos eventos vinculados mais diretamente à execução do recital-palestra antes de

pressupor qualquer relação de hierarquia ou separação categórica entre eles.

A PREPARAÇÃO

O processo de concepção e realização da performance ocorreu em três momentos, que consistiram em: criação de um grupo de WhatsApp para que pudéssemos iniciar uma interação entre os pesquisadores e os MCs convidados para a performance, bem como agendar um encontro presencial entre todos. Esta tarefa não foi tão simples, dada a característica comum entre os MCs, que raramente se dedicam em tempo integral à vida/careira artística, realizando suas práticas musicais nos horários de folga e deslocando-se frequentemente em longos trajetos urbanos entre centro e periferia. Por um lado podemos entender essa especificidade do artista do rap como algo inerente à sua própria condição social (baixo nível de escolaridade, necessidade de colaborar com as despesas da família mesmo ainda muito jovem, paternidade adolescente, dentre outras) que limita e condiciona a sua vivência artística aos poucos momentos não ocupados pelo trabalho voltado à subsistência. Por outro, podemos compreender a característica peculiar das práticas culturais urbanas (dentre elas o *break*, o grafite e as séries de improviso em rimas) como ações que entremeiam a rotina na urbe, buscando espaços entre um trajeto e outro, entre muros, praças e terminais, construindo seu próprio sentido em meio ao cotidiano. Dadas as condições, o grupo virtual foi essencial para acerto de questões como logística, transporte, horários no dia do evento e previsão de equipamentos eletrônicos e de amplificação sonora necessários. Além disso, o grupo de WhatsApp também foi utilizado após o evento, para o compartilhamento de impressões, visto que logo após o recital-palestra não houve tempo para uma reflexão e avaliação presencial em conjunto; realização de reunião presencial preparatória em que foi definido o roteiro e o

formato do recital-palestra, demarcando momentos específicos com suas respectivas previsões de minutagem, tanto para a exposição oral dos pesquisadores, quanto para o diálogo com os MCs convidados e para a apresentação da batalha de rap. O encontro preparatório também foi momento imprescindível para que os jovens rappers pudessem sugerir quais enfoques temáticos seriam dados e também para aproximar pesquisadores e MCs, buscando uma integração que resultasse em uma organicidade do recital-palestra iniciado com um momento introdutório em que abordamos o histórico das pesquisas de rap no estado de Goiás. Na sequência, ocorreu a primeira performance de batalha, sucedida por um momento de diálogo com os três MCs presentes, dando destaque aos temas anteriormente definidos em reunião (produção de batalhas em Goiânia, inserção das mulheres neste meio e estilos de *flow* como diferenciais entre os improvisadores), dando espaço também às perguntas e comentários do público. Ao final os rappers realizaram a segunda e última performance improvisatória, encerrando a apresentação.

O roteiro do recital-palestra foi definido durante a reunião preparatória presencial, em que além de nós, pesquisadores, estavam presentes os MCs Eduardo Genuino (Dudu), Freddin' e Samuel³⁰¹.

Partindo do tempo previsto para o recital-palestra, o qual totalizava em apenas uma hora, buscou-se definir momentos diferentes que contemplassem a exposição teórica decorrente de pesquisas, a prática musical e o diálogo com os MCs. Assim, a exposição teórica ficou subdividida em introdução ao tema do rap/hip-hop, seguida de breve comentário de cada pesquisador a respeito das próprias investigações já concluídas ou em andamento. Ao pensar no momento da prática musical,

³⁰¹ Sabrina (MC Inà) não estava presente nesta reunião, pois o convite para sua participação no evento ocorreu depois dos demais e à época ela ainda não havia confirmado sua presença no recital-palestra.

o grupo se viu no desafio de escolher qual modalidade e formato de prática improvisatória seria mais interessante para este evento específico. As opções eram “roda” de *freestyle*, batalha de sangue ou batalha do conhecimento, sendo que as duas modalidades de batalha poderiam ser realizadas em diferentes formas, como por exemplo a tradicional, em que cada MC improvisa apenas uma vez por *round*, com tempo determinado em segundos, ou no formato bate-e-volta, em que os participantes alternam seus improvisos diversas vezes durante o mesmo *round*, sem interrupção ou troca de *beat*. Outra opção seria a realização de um duelo entre duplas de MCs, possibilidade que foi descartada pois envolveria quatro participantes. Após discussão coletiva, o grupo definiu que seria interessante que houvesse dois momentos de improvisação, primeiro exemplificaria uma batalha de sangue e o segundo uma batalha do conhecimento, ambas em formato bate-e-volta. Desta maneira, o público poderia perceber as diferenças existentes entre as modalidades.

Por fim, debatemos como se daria a roda de conversa e optamos, novamente, por uma subdivisão do momento. Primeiramente os rappers fariam comentários a respeito de temáticas relevantes previamente selecionadas e em seguida abririam às perguntas do público. As temáticas selecionadas para este momento foram decididas também em coletividade, sendo que o tema gênero e participação de mulheres nas batalhas foi sugestão dos pesquisadores, enquanto as temáticas de produção de batalhas, características de *flow* e formulação de rimas foram propostas pelos MCs. Definidos os momentos constituintes do recital-palestra, acordamos a minutagem adequada para cada momento e registramos o roteiro estabelecido em forma escrita.

Durante a definição do roteiro de ações do recital-palestra, uma questão imprevista acabou emergindo. Conforme discutíamos sobre a apresentação de um duelo de rimas numa instituição de ensino formal de música,

consideravelmente marcada pela formação de músicos clássicos, Freddin' nos disse que não enxergava seu trabalho de MC como de músico, mas de improvisador. Nisso, por exemplo, um MC de duelos diferiria de outro tipo de MC que se dedica a atividades de composição e a uma carreira envolvendo shows e gravações – em suma, um trabalho “musical” em sentido estrito³⁰². Vale apontar que, à época, Eduardo Genuino havia começado a trabalhar em produções próprias, incluindo um *crossover* com um artista de MPB, o que inclusive foi utilizado por Freddin' como exemplo de trabalho musical em contraposição aos MCs de batalhas de rimas. Assim mesmo, Freddin' foi confrontado a esse respeito por Samuel, que argumentou que diversos gêneros e estilos de música, incluindo alguns pertencentes ao universo da música clássica, haviam alargado a concepção de música para além de parâmetros como melodia, harmonia e ritmo, ou então a necessidade de haver uma obra fixa, ensaiada, planejada em detalhes. E, em que pese termos ponderado que o rap só poderia ser considerado como música se admitíssemos que a ausência de melodias não fosse um divisor de águas entre música e não música, Freddin' ainda assim se mostrou indeciso e reticente em aceitar que a performance de MCs num duelo de rimas fosse visto como música.

Como esse tópico não estava previsto para a reunião e não houve ocasião de retomá-lo, a problematização de Freddin' ficou em aberto. De qualquer forma, vale olhar para possibilidades de compreender o que a interpretação deste MC sobre seu trabalho poderia indicar, conside-

³⁰² Durante o recital-palestra, ao responder um questionamento da plateia a respeito da inserção do rap no circuito *mainstream* ou comercial, notamos que Inã formulou de modo diverso a distinção entre os artistas que se dedicam a duelos de rimas e aqueles que se voltam à carreira de shows e gravações. A MC utilizou-se da diferenciação de nomenclatura entre MC e rapper para fazer uma distinção baseada em critérios políticos. Assim, vinculou o termo MC ao artista comprometido com a ideologia de resistência periférica propagada pelo movimento hip-hop, enquanto o termo rapper foi relacionado aos artistas que apenas interpretam e produzem músicas para o mercado conforme as características sonoras, estéticas e estilísticas do gênero rap.

rando que, até o momento da realização do recital-palestra, o estatuto de sua atuação como MC permaneceu como uma questão reticente e geradora de conflito para estes jovens. Às vésperas do evento, por exemplo, emergiu certa ansiedade entre os MCs, algo que aumentou visivelmente nas duas horas que antecederam a performance. Nos surpreendemos ao notar tamanho nervosismo, visto que, por muitas vezes, tivemos a oportunidade de acompanhar outras performances destes MCs inclusive com plateia significativamente mais numerosa que a do Simpósio. Foi então que nós, pesquisadores, notamos (tardiamente) que havia na performance do Simpósio algum elemento incomum gerador de tensão para os MCs - precisamente, a problematização levantada por Freddin' durante a reunião preparatória para o recital-palestra.

Uma primeira hipótese a respeito da questão de Freddin' diz respeito à insuficiência da categoria "música" para pensar os duelos de MCs. Com isso, queremos lembrar um dos motes recorrentes de MCs, DJ's e pesquisadores sobre o rap, a saber, a de que esta é uma arte que não se limita a uma mera exploração abstrata de sons, mas que pretende ter vínculos mais concretos com a realidade - mais ou menos como nos famosos versos do rapper Sabotage (2001): "O rap é compromisso/Não é viagem/Se pá fica esquisito". É certo que, ao recusar o trabalho de improvisar como musical, Freddin' está recusando em boa medida o próprio estatuto estético dessas práticas; mas também nos parece coerente apontar que talvez sejam categorias como "música", "estética" ou "performance" que não tenham força explicativa universal para abarcar todas as práticas culturais que elas pretendem descrever. Nesse caso, poderíamos ler a oscilação de Freddin' mais como recusa às categorias aplicadas para descrever seu trabalho como MC que atua somente em duelos do que como indicadores precisos do estatuto poético de suas performances.

A segunda hipótese que levantamos é que Freddin' teria tentado formular alguma conexão entre duelos de rimas enquanto arenas formativas, de "ensaio" ou experimentação, de um lado, e, de outro, a carreira profissional de um MC como exercício efetivo de performance. Sob esse prisma, há uma concepção relativamente tradicional de performance musical em jogo na qual a improvisação não é performance "de verdade", enquanto shows seriam. Aqui, em boa medida, os shows de rap acabam sendo construídos por analogias com outros gêneros musicais, analogias estas que talvez tentem se aproximar de um ideal de performance musical não muito distante daquele postulado por autores como Godlovitch.

Ambas as possibilidades de leitura, porém, apontam para um conjunto de valorações dos rappers sobre o fazer musical dos MCs de duelos de rimas, algo que, à época, detectamos, mas que não chegamos a problematizar suficientemente. Hoje, revisando estes acontecimentos, percebemos ter emergido um conflito que extrapolava a simples definição do que seria ou não música, embora se materializasse nessa discussão. Uma vez que nós, pesquisadores, havíamos insistentemente enfatizado que a entrada do rap no ambiente de uma instituição de formação de música clássica seria uma novidade, deixamos de atinar para o fato de que tal acontecimento poderia se dar não simplesmente na forma da recepção aberta e do convite, mas sim de um choque de perspectivas culturais divergentes em muitos pontos. Talvez esta última interpretação ajude a entender a oscilação de Freddin' e também os parâmetros musicais recuperados por Samuel na tentativa de definir até que ponto a categoria "música" seria aplicável ao rap, em geral, e aos duelos de rimas, em particular. Para os dois, tratou-se de tentar negociar parâmetros de definição da categoria "música", o que carrega a marca de uma disputa sobre a legitimidade do próprio fazer musical. Com isso, queremos indicar que a indefinição sobre o estatuto

musical dos duelos de MCs esteve fortemente vinculada à incerteza gerada pelo ineditismo dessa prática cultural num ambiente musical recorrentemente impermeável a ela. Ou seja, mesmo diante do convite, a prática das rimas improvisadas sobre um *beat* estaria sujeita a parâmetros musicais em boa medida desconhecidos ou estrangeiros com os quais seria preciso lidar de alguma forma.

Se bem pensada, a proposta de um recital-palestra de/sobre práticas improvisatórias do rap num ambiente universitário já enuncia *per se* uma série de dificuldades: cristalizar teoricamente uma prática efêmera num ambiente dominado pela cultura performática da partitura escrita; promover a entrada de uma expressão cultural popular num ambiente hegemonicamente de elite; transformar uma cultura marcadamente oral em tópico de elaboração discursiva; enquadrar uma prática cultural de improvisação num ambiente no qual a forma “recital” predomina. Sem termos a intenção de fazer aqui uma sociologia da performance do rap na academia de música, queremos indicar que este conflito, gerado no momento do planejamento e da idealização do recital-palestra, foi transposto para o próprio momento da execução dos duelos de MCs no miniauditório da EMAC/UFG, emergindo como elemento constituinte dos duelos e da roda de conversa. Portanto, as dúvidas sobre a legitimidade dos duelos de MCs como práticas musicais, mais que simples internalização de uma assimetria de poder entre culturas musicais clássica e popular ou escrita/planejada e improvisada, expressa sobretudo o desafio *musical* de ter que trabalhar com convenções de gêneros de performance musical (duelo de rimas, recital) e discursiva (palestra), incluindo não só o nível da criação ou execução musicais, mas também tipos variados de ambiente, modalidades e materialidades, bem como formas de interação com os ouvintes altamente divergentes.

Embora certamente existam significações de cunho sociológico, nosso foco será, na próxima seção, descrever

alguns aspectos especificamente performáticos de tais conflitos, quer dizer, que tipos de estratégias de *ação discursiva* e *musical* foram desenvolvidas durante o recital-palestra. A partir da descrição da *forma* de tais estratégias, acreditamos ser possível mostrar em que sentido o conflito não é apenas um fato sociológico, mas um elemento poético produtivo num espaço interacional de performance musical.

Por último, vale frisar que, ao lidarmos com a ideia de uma “entrada” do rap num ambiente no qual tal gênero musical não teria guarida, estamos lidando de saída com uma metáfora de ocupação espacial. Longe de ser um tropo ornamental, a figuração espacial da presença do rap no Simpósio de Musicologia indica que o recital-palestra foi uma ocasião e modalidade de ocupação teórico-artística de um ambiente, o que, por sua vez, coloca elementos políticos em jogo. Portanto, ao falarmos das formas de ação discursiva e musical, temos em vista apontar como o espaço foi um parâmetro central de e para a realização do recital-palestra – parâmetro, aliás, compartilhado por outras expressões da cultura hip-hop, como a *break dance* e, sobretudo, o grafite.

O DUELO

O recital-palestra teve início com auditório quase lotado, com público formado por muitos professores e alguns técnicos da EMAC/UFG, além de alunos da graduação e mestrado desta mesma instituição e de musicólogos e educadores musicais vindos de outras localidades do país. Assim, como já era esperado, estávamos em um ambiente composto majoritariamente por pessoas do universo acadêmico. Isso deu mais significado à introdução básica ao tema do rap e hip-hop que havia sido programada para o início da apresentação. O objetivo da introdução era aproximar tema e expectadores, gerando curiosidade e interesse, para que, no momento das batalhas de improviso, a plateia interagisse o máximo possível. A intenção

era facilitar a ação dos MCs, que afirmam a necessidade do envolvimento e participação da plateia para que consigam performar da melhor maneira possível.

Além da introdução ao tema visando uma maior proximidade com a plateia, solicitamos que os espectadores escolhessem a modalidade em que ocorreria o primeiro duelo, tendo sido definida pela maioria aquela conhecida como “batalha de sangue”. Porém, mesmo com tais recursos estimulando uma atitude mais participativa por parte da audiência, os códigos comportamentais para situações de palestras ou recitais, internalizados pelos acadêmicos, parecem ter impedido a descontração necessária para que o público de fato interagisse com a batalha e se tornasse motivador e parte integrante da performance.

Este fato ficou evidente quando se iniciou o *beat* da primeira batalha. Numa situação comum de duelos de rimas, a convenção comportamental do público faz com que ele imediatamente interaja com a base instrumental escolhida pelo DJ marcando as pulsações da música com balanço do corpo, usando as mãos³⁰³, e também vocalmente, por meio da icônica expressão de rap “yo!” ou por refrãos compartilhados entre mestres de cerimônia, MCs e plateia³⁰⁴. No entanto, no recital-palestra, os ouvintes não corresponderam à expectativa de interação, inclusive mantendo-se sentados e parados com o início do *beat* liberado por Samuel. Ao perceber o total silêncio da plateia (em vez da espécie de aquecimento rítmico que deveria

³⁰³ Gestos comuns em duelos de rimas compreendem dar uma espécie de empurrão ou soco no ar, ou também, com as mãos espalmadas, empurrá-las para baixo e para cima, num gesto semelhante a uma imposição de mãos religiosas.

³⁰⁴ Alguns dos jogos de pergunta e resposta entre mestres de cerimônia e plateia que antecedem os rounds dos duelos são os seguintes: a) [ms. cerimônia] “Vai matar ou vai morrer?”/[público] “Vai morrer ou vai matar?”/[ms. cerimônia] “Vai matar ou vai morrer?”/[público] “Vai morrer ou vai matar?”/[ms. cerimônia] “Vai morrer ou vai matar?”/[público] “Vai matar ou vai morrer?”/[ms. cerimônia] “Vai morrer ou vai matar?”/[público] “Vai matar ou vai morrer?”; b) [todos, puxado alternativamente pelo ms. cerimônia, pelos MCs ou pelo público] “Eu quero é sangue!” [4X]; c) [ms. cerimônia] “Se tu ama essa cultura como eu amo essa cultura, grite ‘hip’”/[público] “‘hop’”/[ms. cerimônia] “‘hip’”/[público] “‘hop’” [2X].

tomar conta do público), MC Inà diz ao microfone: “cês pode gritar! Cês grita ‘uou’” (RECITAL-PALESTRA 6, 2017). Neste momento de ação metaperformática, a MC, nos instantes introdutórios ao início de seus versos, instruiu a plateia a como agir naquela situação. Pode-se, inclusive, considerar a fala que a MC direciona à plateia como parte de seu improviso, na medida em que a frase, apesar de não compor o esquema de rimas, torna-se parte do ato performático, além de constituir-se também como improviso, este resultante de uma situação não esperada e não convencional para a própria artista.

É importante ressaltar que, durante a performance, Samuel assumiu duplo papel, atuando, ao mesmo tempo, como DJ e como mestre de cerimônia da batalha de rap. Tradicionalmente, tais papéis são ocupados por pessoas diferentes em batalhas, o que não ocorreu neste caso. Assim, Samuel era o responsável por introduzir os *beats* previamente selecionados por ele e também por cortá-los no momento certo, respeitando tempos iguais de participação para cada MC no duelo. Sua outra função, desta vez encarnando a figura do mestre de cerimônia, foi explicar ao público as regras da batalha e tratar de questões como a quantidade de *rounds* e a votação para a escolha do vencedor. Conforme a opinião da plateia, no duelo de sangue Inà venceu o primeiro *round* e Freddin’ o segundo. O terceiro *round*, por sua vez, foi julgado como empate, fato que normalmente não aconteceria em uma batalha de rap, considerando a necessidade de escolha de um vencedor.

Outro fato interessante a ser destacado é a característica dos versos improvisados durante a batalha como poesia gerada a partir das circunstâncias que se dão no momento da performance. Aqui, elementos tais como convenções formais do tipo de duelo em questão (de sangue, do conhecimento, bate-e-volta, 45-segundos etc.), do público, do local ou cenário, de objetos à volta dos presentes, roupas, características físicas e marcadores sociais (gênero, orientação sexual, raça,

classe, origem geográfica ou local de residência), ofensas ou ataques proferidos pelo MC adversário, acontecimentos inesperados – tudo pode se tornar material para a elaboração dos versos. Assim, podemos entender que, tal qual acontece com os improvisos realizados por uma dupla de repentistas ou de cururueiros, os versos criados instantaneamente durante uma batalha de rap podem ter seu sentido comprometido pela perda do contexto de performance, que inclui, além dos significados das palavras, também os elementos materiais (voz, corpo, cenário, espaço, “figurinos”) e circunstanciais do momento da improvisação. Então, temos o fato de boa parte do material temático utilizado na criação dos versos ser extraído do próprio ambiente em que ocorre a batalha e que certos significados dos versos só possam ser apreendidos adequadamente quando postos em referência a eventos imprevistos ocorridos nos duelos, imprevistos dos quais os MCs eventualmente se valem para elaborar suas rimas.

Um bom exemplo do exposto acima aconteceu durante o terceiro *round* da batalha de sangue entre Freddin’ e Inà quando, por engano, Samuel cortou o *beat* antes da hora, fazendo com que Freddin’ tivesse menos tempo de improviso em relação a Inà. O imprevisto, que não passara de um engano, se tornou mote para a MC, que, quando ainda finalizava seu improviso, percebeu o corte antecipado do *beat* e arrematou sua rima com a frase “o Samuel tirou o *beat*, mas nós vai continuar” (RECITAL-PALESTRA 6, 2017), dando a deixa para que Freddin’ executasse o último improviso, que lhe era de direito. Samuel instantaneamente percebeu o equívoco e retomou a batida musical rapidamente para que Freddin’ improvisasse. O MC, por sua vez, seguiu com a frase “era eu que terminava, cortou o *beat*, mas não tem problema” (RECITAL-PALESTRA 6, 2017).

É interessante notar como este acontecimento demonstra a retroalimentação que existe entre improviso e ambiente. Nesse caso, um engano de Samuel motivou

a rima de Inà e, a partir dessa rima, Samuel percebeu o equívoco e o corrigiu, recolocando o *beat*. Por sua vez, a ação de Samuel alterou novamente o curso da batalha. O *round* que teria acabado sem a rima final de Freddin' ou, no máximo, com uma rima a *cappella*, foi finalizado com o *beat* e tendo a situação de equívoco exposta em forma de versos, arrancando gargalhadas de uma plateia que, dada a inexperiência em duelos de rima, provavelmente sequer perceberia o engano por conta própria. Em suma, o ambiente gerou um mote para a rima de Inà, a rima de Inà gerou uma reação no ambiente (Samuel retoma o *beat*), o que virou novo mote para Freddin', que versou induzindo a outra reação no ambiente (gargalhadas da plateia).

Após o primeiro duelo, seguimos com a roda de conversa, momento no qual os MCs formularam, dentre outras coisas, suas opiniões acerca de seu fazer musical. Freddin', por exemplo, discorreu sobre parâmetros envolvidos na capacidade de o MC se fazer compreendido pelo público. Tais parâmetros foram expressos na dualidade entre o que Freddin' chamou de "intenção" ou "sentimento" em oposição à execução de uma dicção correta por parte do MC. Num primeiro momento, Freddin' afirmou que "quando você coloca o sentimento naquilo que você faz, dá certo, é concreto, é o certo" (RECITAL-PALESTRA 6, 2017). A sentença foi então ilustrada por ele, trazendo como exemplo o ocorrido durante a batalha que acabara de disputar, em que o MC tentou encaixar a palavra "personificação" no verso, não tendo, porém, conseguido pronunciar tal palavra corretamente. Ainda assim, Freddin' explica que muitos conseguiram compreender o que estava sendo dito, devido à "intenção" por ele colocada em um contexto de versos bem trabalhado.

Outro tema também colocado na roda de conversa, dessa vez por Inà, foi o da rivalidade entre participantes de batalhas. A MC explica que, apesar da disputa durante a performance, há uma consciência de pertencimento a

um mesmo grupo social (jovens de origem periférica) e a construção de um sentimento de coletividade e apoio mútuo, em parte decorrente dos ideais propagados pelo próprio movimento hip-hop. Inã também ressaltou a importância que as manifestações artísticas promovidas pelo movimento hip-hop têm para a juventude que habita regiões periféricas e de vulnerabilidade social, na medida em que se tornam uma opção de cultura, conhecimento, entretenimento e socialização em meio a um ambiente violento e sem perspectivas.

Na sequência, a abertura às perguntas da plateia trouxe à tona questionamentos a respeito da relação entre rap, mídia e indústria cultural, além de dúvidas acerca da relação entre os gêneros rap e punk rock e entre música e dança no movimento hip-hop. Outro comentário interessante veio por parte de uma pesquisadora que assistia o recital-palestra e se disse surpreendida positivamente por estarmos apresentando uma abordagem estética do rap como expressão artística e não apenas como manifestação político-social. Cabe notar que após o primeiro duelo (iniciado timidamente, tanto por MCs quanto pelo público extremamente contido) e a roda de conversa com abertura para perguntas, a performance do segundo duelo aconteceu sob outro clima, com um nível de interação considerável e uma participação intensa da plateia ao sugerir temas para a batalha do conhecimento, que será relatada mais adiante.

Apesar de o universo cultural acadêmico diferir muito do universo das batalhas de rap e da cultura de rua de um modo geral, outros fatores também são responsáveis pelas diferenças entre a performance do duelo nas ruas e a performance do duelo nas condições de um simpósio realizado numa universidade. Dentre estes fatores podemos citar o espaço no qual o recital-palestra ocorreu, uma vez que o Miniauditório da Emac/UFG possui uma arquitetura que contraria o formato esperado para a disposição dos sujeitos (MCs, mestre de cerimônia, DJ, plateia) que integram a

batalha. Comumente cercados pelos próprios espectadores (que também são parte essencial da performance), os integrantes do duelo viram-se submetidos ao tradicional formato palco/plateia, mais especificamente, um ambiente que mescla a estrutura de degraus do teatro de arena ao formato retangular ao estilo italiano. Desta forma, cria-se um ambiente mais próximo do modelo utilizado pela música erudita, diminui-se a interação entre improvisadores, mestre de cerimônia, DJ e público, além de reduzir, ao menos em um patamar arquitetônico/espacial, a concepção de “ringue” já presente no imaginário coletivo em eventos como o duelo de gladiadores do Império Romano, lutas de pugilismo e jogos de capoeira.

De fato, notou-se que durante a performance no simpósio o nível de agressividade e rispidez nos versos improvisados – agressividade essa que, não necessariamente é sinônimo de xingamentos ou palavrões e muitas vezes se revela no tom da voz e no gestual – foi menor que o de costume quando os MCs encontram-se absolutamente cercados por um público que se posiciona a uma distância muito pequena e se manifesta veementemente, gerando um clima que remete a uma briga ou rinha. Além disso, as poltronas fixas enfileiradas na plateia, a grande mesa de conferência posicionada junto aos MCs e o piso de madeira (que intimida muitos por amplificar sons de passos e saltos de sapato) fazem com que a movimentação e os gestos se tornem restritos e engessados tanto para espectadores quanto para rimadores.

Ao mencionar as diferenças na configuração espacial dos ambientes usuais de duelos de MCs e do Miniauditério da EMAC/UFG, queríamos apontar então para duas concepções complementares de espaço, quais sejam, a de espaço como codeterminante nos modos de ação performática e a do espaço como cenário ou plataforma de performance. Em outras palavras, o espaço físico é tanto uma fonte de recursos de aparição cênica e musi-

cal quanto apresenta certos limites iniciais de ação; ele é tanto aquilo que inscreve, delimita e alimenta a ação quanto uma fonte de projeção dos MCs na interação que estes travam com seus ouvintes.

Ao comentar o tratamento do espaço enquanto categoria da sociologia de Erving Goffman, Fraya Frehse (2008, p. 162) aponta na obra goffmaniana uma concepção de espaço que combina, ao mesmo tempo, perspectivas do espaço enquanto “cenário, condicionante, signo e idioma de modos de agir e de pensar”. Entendemos então, a partir da afirmação de Frehse, que o espaço de performance do recital-palestra não deveria ser entendido apenas como lugar ocupado fisicamente e cuja espacialidade seria apenas da ordem das convenções habituais que o organizam social e musicalmente. Além destes dois aspectos, que sob hipótese nenhuma devem ser ignorados, é possível dizer que o espaço do Miniauditório foi também aquilo que, dele, por meio dele e nele mesmo, se pôde comunicar.

Em parte, a concepção de espaço como linguagem a ser aprendida, como idioma que permite comunicação, aponta para certas normas, convenções e expectativas de conduta e performance que regem inclusive a organização arquitetônica, dos objetos e sujeitos presentes no Miniauditório durante um evento acadêmico de musicologia. Como apontamos na seção anterior, a convencionalidade que modela as ações esperadas deste espaço eram desconhecidas por alguns dos MCs – enquanto, para nós e para a MC Inà, estudantes ou egressos da EMAC/UFG, aquele espaço fosse bastante conhecido, embora não como espaço de performance de rap. Por outro lado, como analisaremos em seguida, as suposições implícitas dos MCs sobre o ambiente da EMAC/UFG, as mesmas que antecederam o recital-palestra e geraram questionamentos sobre o estatuto musical dos duelos de MCs, expressam tentativas de calibrar a própria ação a partir daquilo que os MCs entendiam como convenções e expectativas do

público. Como se tratavam de suposições, por definição seríamos levados a pensar que há algum grau de incerteza em jogo que obriga os MCs a se engajarem ativamente na decifração das relações da situação de interação, não apenas a título de interpretação e especulação intelectuais, mas de aprendizado ativo, apropriador, da constelação de signos sociais e físicos do espaço em questão. Nesse caso, arriscamos comparar o momento do recital-palestra ao aprendizado de uma língua estrangeira: mesmo quando certos signos ou convenções são conhecidos, por mais que tal “língua” derive da mesma raiz daquela que falamos “nativamente”, ainda assim seria preciso aprender a falar concretamente a língua nova, com todos os percalços que isso implica, incluindo a dos falsos cognatos. Precisamente aqui, a categoria “música”, que pode ou não indicar semelhanças entre práticas culturais supostamente aproximáveis (música clássica, rap), mostraria sua ambiguidade.

Se o espaço é uma língua a ser aprendida, isso também indica duas outras coisas. O espaço, ele mesmo, pode se tornar objeto de linguagem, de tematização: pode virar um *mote* poético a ser desenvolvido pelos MCs na interação com um público. Ele não é, portanto, apenas aquilo que torna possível falar (condicionante, cenário, sistema de convenções de linguagem), mas aquilo *de que* é possível falar (objeto, tema, signo de). Ao lado disso, enquanto *mote*, o espaço, com sua organização simbólica e física, pode ser enunciado de forma a atender ou subverter as expectativas do público, e pode ainda tanto ser enunciado e dirigido explicitamente de forma a surpreender os ouvintes quanto ser tratado de forma metafórica ou simplesmente não ser tematizado, evitando com isso quebrar certas expectativas da audiência. Em suma, o espaço e sua organização simbólica e especial são *motes* passíveis de mobilizar para efetuar um reconhecimento ou um efeito-surpresa na interação performers/público. Algumas táticas performáticas empre-

gadas por Freddin' e Inà na última rodada de improviso, descritas a seguir, ilustram esse ponto.

Diferente da primeira rodada de improvisações, a última foi guiada por um mote inicial ("Fora, Temer!" - um slogan político da época) escolhido pelo público. A adoção de motes é uma prática comum nas chamadas batalhas de conhecimento, nas quais, à diferença dos mútuos ataques entre MCs que caracterizam as chamadas batalhas de sangue, deve prevalecer a habilidade de elaborar poeticamente ideias, críticas e posicionamentos políticos por meio de rimas. Também se distingue esta última modalidade de batalha por uma combinação de aspectos competitivos e colaborativos na elaboração de rimas (quando, por exemplo, um MC fornece uma deixa que convida o outro a continuar uma ideia, ou então por deferências recíprocas entre os MCs). De toda sorte, o mote "Fora, Temer!" funcionou na prática apenas como ponto de apoio inicial para os turnos de rimas, tendo sido citado diretamente apenas duas vezes por Freddin' e, indiretamente, uma vez por Inà.

Transcrevemos abaixo as rimas da última seção de improvisação:

Freddin

- [1] "Fora, Temer!": esse aqui é o grito do meu povo
 Exatamente, eu já vou falar de povo
 Não é só o "Fora, Temer!". Aqui, pro meus aliado:
 é fora todo esse governo manipularizado!
- [5] Quero que saia do meu Estado!
 Exatamente, mano, eu já mando esse recado
 Porque essa aqui é a mana Sabrina
 A gente pode bater no sangue ou também nas rima
 Cê vê que isso aqui é o contexto de cultura
- [10] Exatamente, realidade aqui da rua
 Cê vê que isso aqui não é [inaudível]

Porque, olha só, enquanto nessa fita eu canto
[inaudível]
Meu mano, olha só, eu mostro o meu adianto,
Se for preciso eu vou até estudar esperanto
[15] falar com os espírito, falar em outro plano
porque isso é rap, isso é meu cotidiano

Inà:
Seu cotidiano e o meu eu vou falando
Esses cara aí do Estado tão todo roubando
Mas é assim mesmo, tamo aqui na luta
[20] armada com o microfone, armada de cultura
Mas é assim mesmo, o Temer vai cair,
o Renan também e quem mais quiser vir
Porque, você sabe, e eu falo de novo
Preciso gritar que o poder é p'o povo

[25] Assim a gente fala e aí não dá falha
Meu povo pede que o Estado caia
Aí, você sabe, eles tão nos matando,
mas é aos poucos, com falta de educação,
falta de saúde
Assim a gente não se ilude

[30] e pensa:
como que vai ser pra mudar? Por isso é
uma bênção
poder falar aqui no microfone
Passando pro Fredinho que é sujeito home

Freddin':
Aí, exatamente, isso que cê falou nesse pretexto
[35] eu vou completando nesse contexto
porque minha vida é sangue, suor e luta
Quantos primo que eu vi morrendo na
fila do UPA!
Isso que é difícil, cadê a saúde?
E olha só, meu mano, que Deus nos ajude

[40] com a mediunidade que Ele me traz

Enquanto isso eu vou fazendo freestyle sempre em prol da paz,
em prol do kardecicismo, dessas mil fita
E olha só, meu mano, isso me irrita
Posso até travar, não tem problema
[45] porque o rap é algema que liberta desse sistema

Inà:
Quebrando algema, quebrando as corrente
E sempre assimilando, mudando a
nossa mente
E isso daqui, mano, é fundamental:
falar no microfone e falar de cultura ancestral
[50] E é assim que a gente caminha
Todo dia nas batalhas da vida, essa rinha
que tamo aí tentando vencer
também o semestre, tá difícil, mas vai ter

Freddin':
[inaudível - risadas do público]
[55] E, olha só, explico o meu cotidiano
porque nessa pista eu honro o meu país
sempre com a cultura de Machado de Assis,
de Carlos Drummond de Andrade,
É capacidade,

[60] mostrando o freestyle, que é a minha capacidade,
veracidade
aqui de rimar
Cê entende que eu faço freestyle pra me
expressar?
E vocês percebe que eu rimo e as veia do
nêgo quase estóra?

Porque é rap de verdade, de dentro pra fora
[65] porque tá saindo aqui do meu corpo
e, enquanto eu faço freestyle, é sem papo torto

Inà:
Sem papo torto, e esse é o segredo

Vou ficar muito feliz o dia que tiver um professor preto

[70] na EMAC. Cê sabe como é:

essa aí que é a luta. Também quero as mulher aqui no rap. E pra ter resistência a gente precisa agir de acordo com a mente,

[75] e a influência

tá na ação porque não adianta ficar só na função de pensar, escrever e falar muita coisa. A vida tá aí; pra nós, tá muito loka.

[*Beat* foi acabando nos três últimos versos de *Inà*, que foi desacelerando a rima para finalizar. Público entendeu como final da performance e aplaudiu, enquanto Samuel repete um trecho do mesmo *beat* para encerrar a rodada na rima de *Freddin'*.]

Freddin':

[80] [inaudível - aclamação do público], vou continuando Exatamente, enquanto isso vou argumentando porque pobre, favelado, que veio do gueto sempre honrando a cultura ancestral dos preto Cê sabe como é, nessa fita eu mato o ponto

[85] porque d'aonde eu vim eu me divirto com cinco conto porque isso é o que eu vivo E olha só, meu mano, o bagulho é muito loko nu' é regressivo não é u'a contagem, não é viagem

[90] Sempre representando o mestre que é Sabotage Tupac, cê sabe o que eu falo E olha só, meu mano, que na rima eu intercalo Fazer uma letra aqui nessa vida enquanto vou fazendo, psicografando na batida

[95] Porque, olha só, eu rimo até de manhã

Eu sou Freud e Lacan,
eu sou MC e meu microfone é meu divã
(RECITAL-PALESTRA 6, 2017)

A transcrição evidencia uma profusão de temas dos quais gostaríamos de destacar dois tipos. Por um lado, apontamos a presença de símbolos de identidade e pertencimento racial, de classe e cultural, bem como motes poéticos de cunho biográfico, político e religioso. Ao lado destes, há também motes que versam sobre as habilidades requeridas e praticadas pelos MCs na arte de rimar sobre o *beat*, além de reflexões sobre as intenções e significados envolvidos na prática do *freestyle*, bem como aspectos estilísticos do rap e da arte de improvisar. Chamaremos o primeiro grupo de motes, que tratam de referendar o conteúdo poético em situações da vida real dos MCs fora do espaço de performance, de referencialistas, e o segundo grupo, que se vale da performance musical para tematizar o próprio ato de performar, de metaperformáticos. Embora tais motes possam se sobrepor nos mesmos versos (como no verso 15, em que a habilidade de falar com espíritos e aprender esperanto remetem tanto a uma habilidade poética quanto a representações da religiosidade kardecista de Freddin'), por uma questão de organização da discussão eles serão discutidos separadamente.

Freddin' recorre insistentemente aos motes metaperformáticos em suas rimas, seja para descrever as habilidades requeridas para rimar (versos 14-15, 59-61, 93, 96), para explicar o sentido de sua atividade artística (versos 41, 45, 62-63) ou ainda para definir que elementos caracterizam o rap enquanto gênero musical (versos 64-66), enquanto Inà desenvolve ideias sobre a técnica dos MCs (versos 31-32) e percepções pessoais sobre a arte da improvisação (versos 46-49). Cabe aqui apontar que os motes metaperformáticos haviam sido enunciados na batalha de sangue que antecedeu a rodada de conversa com o público, especi-

ficamente nos seguintes versos do segundo e do terceiro *round* (desempate):

Primeira batalha (de sangue)

Segundo round

Freddin':

[...]

[37] Cê sabe por quê? O meu rap é uma tática

[...]

[40] Eu faço o freestyle p'a enaltecer,

P'a favorecer e minha alma enriquecer

Só que nessa fita, mano, eu acho que cê faz aqui p'a aparecer

[...]

[47] Então faz analogia

Cê tem que entender que o papo que eu vou dar não se desvia

Faz analogia e faz informação

[...]

Terceiro round (desempate)

Inà:

[...]

[7] Porque, cê tá sabendo, analogia eu não faço

Curto uma metáfora e fazer o esculacho

Freddin':

Cê faz a metáfora, mas num faz improvisação

[10] Exatamente, Sabrina, você não é capaz

Porque eu faço ritmo, flow e aqui uma construção

E tem rima intercalada que é coisa que ocê não faz

E cê tá vendo o que é uma construção de rima?

Tu tá ligado que eu faço o meu flow?

[15] Toda vez que eu faço isso aqui, agita tua autoestima

Porque eu faço free e você nunca fez um show

(RECITAL-PALESTRA 6, 2017)

As formulações de Freddin' e Inà sobre o sentido, a técnica e os elementos estilísticos do rap e da arte de improvisação (construir rima; fazer rima intercalada³⁰⁵, *flow*, analogia, metáfora, esculacho e informação), em parte remontam ao questionamento do próprio Freddin' sobre o estatuto musical dos duelos de rimas tematizando suas habilidades. Mas é importante olhar de que forma, na última batalha, os motes metaperformáticos se articulam com motes referencialistas. É o que ocorre, por exemplo, entre os versos 55-66 e 80-97, nos quais Freddin' conjuga elementos biográficos a ícones culturais e questões políticas. Ao mobilizar os nomes de Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Freud e Lacan, Freddin' de certa forma está apontando para o reconhecimento das rimas como arte da oralidade – com suas técnicas e convenções – por meio de referências a uma cultura “letrada” na qual predomina a escrita. É essa a cultura que hegemoniza o espaço acadêmico, e que, inclusive, organiza simbolicamente o ambiente da EMAC/UFG, com a tradição do concerto e da música aprendida pela partitura que lhe correspondem. Nesse sentido, recuperar nomes conhecidos da literatura nacional e da psicanálise pode ser lido como uma tática que visa produzir reconhecimento entre o universo cultural dos MCs e o de um público “letrado”, que se percebe como “erudito” (e que talvez seja percebido assim pelos próprios MCs). Pautar os nomes conhecidos do público é, assim, uma forma de acionar expectativas e convenções culturais da plateia para dela obter reconhecimento, o que tem tanto o sentido de reconhecimento sobre a maestria no domínio da técnica de rimar quanto um reconhecimento simbólico em sentido mais abrangente (valorização do rap e da improvisação enquanto arte).

³⁰⁵ Há basicamente dois esquemas de rimas nos duelos de MCs. O esquema mais comum refere-se à fórmula de rimas do tipo A/A/B/B (rimas em versos sequenciais). O segundo, que Freddin' denomina “rima intercalada” e que exige, segundo ele afirmou algumas vezes em conversas conosco, caracteriza-se por rimas que obedecem basicamente à fórmula A/B/A/B.

Apesar das grandes diferenças entre o universo acadêmico e o universo dos MCs, observamos que havia algo em comum entre as pessoas que compunham a plateia do simpósio e os jovens que se interessam por frequentar e assistir batalhas de rap. Há que se considerar que o público do simpósio era composto especificamente por acadêmicos da área musical. Tínhamos ali pessoas que têm como costume ouvir música com intuitos de apreciação e análise, de maneira que seu próprio gosto musical costuma ser afetado por esta condição, fazendo com que seus interesses como ouvintes, espectadores e consumidores musicais se voltem a produções e gêneros que lhes pareçam ter certo tipo de complexidade ou trazer determinados desafios de escuta e entendimento. Esses fatores serão os que irão preponderar para manter a atenção desse público focada na performance, gerando admiração por parte do público. Assim, é comum que uma plateia de música erudita se interesse pela grandiosidade da orquestração de Beethoven, pelos procedimentos rítmicos e formais de Stravinsky, pelas construções poéticas das canções de Chico Buarque ou ainda pelo virtuosismo requerido em muitas performances de jazz. É neste último exemplo que convergem os interesses entre o público da academia de música e o público das batalhas de rap. Os espectadores do simpósio não buscam pela música com intuito de animação, transe ou rito espiritual, nem mesmo para a dança e o baile. As atrações dos espectadores são fisgadas a partir do momento em que o público identifica o virtuosismo improvisatório dos MCs, com todas as técnicas de execução de que estes se valem e se projetam como surpreendentes e admiráveis. Assim, os duelos do recital-palestra colocaram em jogo uma série de aspectos valorizados pelos espectadores, como o nível aparente de dificuldade de improvisação das rimas; a capacidade de não interromper o fluxo da performance musical e de réplica; gama de expressividade vocal (entonação e impostação),

musical (“encaixe” dos versos no tempo disponível para cada MC, escansão rítmica das palavras em relação ao *beat*) e poética (emprego controlado de rimas “internas” ou “intercaladas”, expectativa de fechamento das estrofes); e, por fim, do repertório de informações e vocabulário a ser utilizado nos versos. Todos estes elementos, que remetem a várias habilidades de execução musical apreciadas em músicos de concerto, parecem ter servido como formas de aproximação entre os MCs e um público pouco habituado às convenções composicionais, poéticas e performáticas do rap. Isto, em consequência, pode ser visto como fator de negociação das tensões pressentidas pelos MCs antes do recital-palestra, às quais já nos referimos.

lnà, por outro lado, desdobrou as formulações meta-performáticas que Freddin’ havia lançado entre os versos 55-66 em outra direção. Assim como Freddin’, a MC, entre os versos 67-79, conecta o sentido de sua atuação artística a questões políticas e sociais mais abrangentes. Porém, em vez de pautar suas rimas por uma tentativa de produzir reconhecimento no público, lnà enuncia um estranhamento, qual seja, o de que ela, como estudante negra, não se veja racialmente representada pelo quadro docente da Emac/UFG. Esse estranhamento poderia ter apenas um teor de denúncia ou desabafo a respeito de algo plenamente reconhecido pela comunidade acadêmica, exceto pelo fato de que, após o término do recital-palestra, um dos docentes da própria Emac ter nos procurado para mostrar sua inquietação com a “acusação” de que não havia professores negros na unidade acadêmica. Foi aí, então, que nos demos conta de que lnà havia produzido uma quebra de expectativa. Afinal, tendo recebido um convite para rimar no espaço da Emac/UFG e num evento acadêmico, talvez não fosse esperado que a referência à ausência de representatividade racial, uma forma de não acolhimento

da diversidade dos estudantes, pudesse ser dirigido ao espaço que teoricamente estava sendo acolhedor.³⁰⁶

Seja reforçando expectativas e mobilizando convenções compartilhadas pelo público, seja contrariando-os taticamente, a organização simbólica do espaço fornece um conjunto de elementos passíveis de utilização enquanto motes poéticos. Estes motes, ao mesmo tempo em que emolduram a entrada dos MCs no espaço de performance, que é interacional, também são signos trabalhados artisticamente, modificados e projetados de volta ao espaço de onde provieram. Se a metáfora do espaço como idioma a ser aprendido for cabível, podemos falar enfim de um idioma que se aprende a falar não apenas irrefletidamente; quer dizer, se o espaço é a língua que os MCs buscam aprender a falar, eles o fazem também enquanto falam sobre essa mesma língua e fazem usos inesperados, até irônicos dela. Então, os motes metapoéticos e a introdução de um elemento-surpresa, que viola certas convenções e expectativas do público, mostram que o espaço da EMAC/UFG não foi uma língua simplesmente decodificada, mas ativamente utilizada para produzir determinados efeitos sobre um público espectador.

³⁰⁶ Outro evento no qual esse tipo de quebra de expectativa envolvendo rappers e público deu-se em 08 de dezembro de 2008, durante a entrega da medalha de mérito legislativo Pedro Ludovico Teixeira para os artistas do grupo Testemunha Ocular na Assembleia Legislativa de Goiás. Num momento reservado a uma performance musical, o Testemunha Ocular executou a canção "Coronelismo", cujos versos, dentre outros elementos, nomeavam personalidades e fatos políticos indigestos de Goiás. O resultado da performance foi a indignação de diversos parlamentares, que passaram a exigir a anulação da comenda concedida ao grupo. Ao mencionarem Iris Rezende e Jorge Kajuru, este último envolvido em um conflito grave com o ex-governador Marconi Perillo, os membros do Testemunha Ocular fizeram algo comparável ao que Inã realizou no contexto do Simpósio de Musicologia: a conversão de relações sociais em mote que, poeticamente, tematiza o espaço para jogar com a expectativa do público. Para mais detalhes sobre a performance polêmica do Testemunha Ocular, indicamos a gravação disponibilizada na plataforma YouTube (TESTEMUNHA OCULAR, 2008) juntamente com a análise constante no capítulo 4 de Rap e política: percepções da vida social brasileira (CAMARGOS, 2015, p. 97-110).

O CORRE

No final da primeira seção, falávamos sobre o momento de performance como aquele marcado por certas qualidades distintivas frente a outros momentos e eventos da vida. O modelo tradicional de performance parece identificar estas qualidades com a predisposição em apresentar/fruir uma obra musical executada num espaço-tempo compartilhado entre músicos e ouvintes. Dentre as “qualidades” que fariam um evento ser visto como performance constariam, segundo tal modelo, a irrepetibilidade, a intencionalidade e a impossibilidade de serializar temporalmente o evento. Trazendo a marca do *hic et nunc*, a performance musical seria o evento no qual uma obra se materializaria, seria intencionalmente apresentada para um público que, de modo intencional também, se dirigiria a uma sala de concerto ou auditório com o objeto exclusivo de apreciar uma execução de música enquanto evento único e uno.

Apenas para concluir este texto, gostaríamos de apresentar algumas ponderações finais sobre tal definição de performance musical, agora à luz do que descrevemos sobre o recital-palestra do Simpósio de Musicologia. Há três aspectos pontuais que merecem considerações.

Primeiro, aquilo que chamaríamos de enquadramento de uma ação como performática em sentido estrito. Esta é uma definição que certamente mereceria ser aprofundada a partir de diferentes matrizes teóricas sobre a noção de performance, mas que, de qualquer forma, esboçamos aqui. Um recital-palestra sobre/de duelos de rimas, de saída, oferece um problema para uma definição de performance musical como apresentação intencional de uma obra para um público. Não há aí, propriamente falando, nenhuma obra a ser apresentada, e sim um tipo de *ação musical* a ser *desenvolvida* no curso de uma *interação* do performer com o público e o espaço de performance. Ao mesmo tempo, não é apenas esta ação musical, mas também um

discurso sobre esta ação que constitui o objetivo de um recital-palestra. Por esse motivo, se há alguma “qualidade” que emoldura o recital-palestra como evento distinto de outros eventos, como ação que se distingue de outros tipos de ação, então não podemos deduzi-la nem da existência de uma obra, nem totalmente de uma intencionalidade previamente estabelecida, um plano ou *script* de ação totalmente antecipados.

Dentre os teóricos que definem o momento de performance em termos de “qualidades” distintivas está Richard Schechner. Reconhecendo a dificuldade de definir um termo tão amplo quanto performance (SCHECHNER, 1988, p. 29), o autor enumera algumas dessas qualidades básicas que enquadrariam uma ação como performance, a saber,

- 1) um ordenamento especial do tempo; 2) um valor especial agregado a objetos; 3) não-produtividade em termos de mercadorias; 4) regras. Frequentemente, espaços especiais - espaços não-ordinários - são reservados ou construídos para se executar [tais] atividades” (SCHECHNER, 1988, p. 6).

Pensamos que, destes aspectos, ao menos alguns guardam relação com o recital-palestra, em especial as formas de organização e utilização do espaço e do tempo do Simpósio de Musicologia e da Emac/UFG, bem como as regras que lhes dizem respeito.

No caso específico do recital-palestra, portanto, poderíamos mesmo dizer que houve uma intencionalidade no modo de dividir e sequencializar as ações discursivas e musicais ao longo de um lapso de tempo, embora as ações musicais elas mesmas, por sua natureza improvisatória, não pudessem ser exatamente programadas e ensaiadas. Em certo sentido, o momento da ação musical de improvisar, por definição, retém certos aspectos de ensaios ou de outras formas de exploração de possibilidades de performance, mesmo que, para tal, lance-se mão de convenções perfor-

máticas (musicais e poéticas) até mesmo formulaicas, como a constante repetição de expressões como “exatamente, mano” ou “cê sabe que ...”. Dizemos isso não só para lembrar uma ideia muito simples sobre improvisação – a de que ela também exige um aprendizado, que ela é uma prática cultivada e que possui suas técnicas e convenções –, mas, principalmente, para indicar que a relação entre momento de performance da improvisação musical e aquilo que precede (e sucede) tal momento se dá não simplesmente pela separação entre momento preparatório e momento de performance *stricto sensu*, mas pelo compartilhamento de uma mesma qualidade – qualidade exploratória, de *work-in-progress*. Schechner (2011a; 2011b) teoriza sobre isso, apontando que, em culturas e momentos históricos diferentes, há variações enormes entre elementos preparados e não preparados, bem como entre as diversas etapas que constituem uma sequência geral de performance, esta última podendo incluir, dentre outros eventos/momentos, ensaios, oficinas, práticas individuais, aquecimento/desaquecimento e, obviamente, o momento da performance em sentido estrito. Sendo assim, práticas culturais distintas traçam fronteiras ou conexões variadas entre o momento da performance *qua* performance e outros eventos/momentos, sendo necessário olhar de forma mais matizada para cada manifestação performática antes de generalizar um modelo rígido de performance para todas as ações musicais.

O próprio Schechner, no entanto, trabalha de alguma forma com a noção de que o momento visto como performance em sentido estrito se intensifica, no curso de uma sequência de outros eventos, como evento destacado do cotidiano. Aqui, os duelos de rimas, em geral, e o recital-palestra, em específico, permitem pontuar algumas convergências e reticências quanto a uma separação rígida entre performance musical e cotidiano.

Por um lado (e este é o segundo ponto que levantamos), os motes metaperformáticos demonstram a qualidade

de não produtividade que Schechner atribuía à performance. Falar sobre o próprio falar, utilizar a organização simbólica do espaço de performance para falar performaticamente desse espaço e da própria performance parecem ser atividades em boa medida intransitivas, reflexivas, cujo objetivo é apontar para si mesmas. Por outro lado (nosso terceiro ponto), os motes referencialistas presentes nas rimas de Freddin' e Inà mostrariam a entrada do cotidiano no momento da performance, pois, não sendo apenas motes poéticos e sim questões reais dos MCs fora do espaço de performance, tornam impossível abolir completamente a interpenetração entre performance musical e eventos/momentos "não performáticos". Não em vão, Inà vincula as temáticas da importância do microfone como arma (versos 19-20 da última batalha; *supra*) e objeto em torno do qual acontece algo "fundamental" (versos 48-49 da mesma batalha; *supra*) a questões políticas e culturais - algo que apresenta uma convergência também com a ideia de Schechner de que, no momento de performance, certos objetos ganham significados e valores especiais.

As formas de irrupção do cotidiano na performance, ou ao menos os modos pelos quais o cotidiano define o que é ou não performance, podem ser pensados pela dupla significação de uma categoria nativa dos MCs, aquilo que eles chamam de "corre". Este termo possui conotações variadas, incluindo as de alguém que se põe em movimento para atingir objetivos de vida ("tô no corre"), além de ser sinônimo de trabalho ou negócio ("tô fazendo meus corre"). Invocamos a categoria do "corre" aqui porque ela se fez presente em todas as etapas da sequência geral do recital-palestra. No dia da reunião de planejamento do recital-palestra, por exemplo, os MCs inicialmente envolvidos nos duelos de rimas tematizaram várias vezes os "corres" que vinham fazendo para conciliar atividades formais de trabalho com suas atividades com rap: Eduardo Genuíno falava sobre como levava em paralelo seu trabalho como

supervisor de treinamento numa empresa de telefonia móvel, Samuel afirmava que vinha tentando se firmar como produtor de eventos de rap e Freddin' explicava que poderia participar do recital-palestra, mas que dependeria de uma dispensa no serviço, e que provavelmente teria quer "sair correndo" do evento para seu trabalho.

O "corre" possui, então, significados que apontam para dois tipos de relacionamento entre cotidiano e performance *stricto sensu*. O corre é, por um lado, aquilo que emoldura os limites temporais e espaciais de uma performance. Freddin' não dispõe de todo o tempo de seu cotidiano para participar do recital-palestra. Ele dispõe, é certo, de *algum* tempo, mas é um tempo limitado, demarcado; e é também um tempo que marca uma cisão entre o que se faz num espaço e se faz em outro. O corre é um marco espaço-temporal que enquadra certas ações como performances e outras como ações ordinárias, rotineiras. Não em vão, também o corre de Eduardo Genuíno o impediu de comparecer ao recital-palestra de forma imprevista, determinando se, quando e em que condições uma performance poderia ser realizada. O corre emoldura, de formas muito concretas e variadas, certas possibilidades de emergência de uma ação enquanto ação performática.

O corre, porém, não é apenas aquilo que destaca a performance dos MCs do cotidiano. O corre é um mote poético, mote referencialista por meio do qual o cotidiano adentra o espaço de performance; e é também uma convenção esperada sobre o rap - uma arte que se propõe a falar sobre o cotidiano em grande medida. Num embate entre Inà e Freddin' (segundo *round*, primeira batalha, verso 22), por exemplo, o corre é mobilizado como forma de assegurar a qualidade da performer:

Inà:

Para de caô, Fredinho; não dá nada

[10] A sua cabeça, mano, foi esvaziada

Cê acha que eu ganhei por quê? É porque
eu sou boa
Você tá aí panguando e tá à toa
[...]

Freddin':

[17] Cê tá vendo que sua ideia é nula?

Você não é boa na batalha porque se
autointitula
Se você fosse diferente ia se reconhecer

[20] Eu faço o freestyle na minha alma enaltecer

Inà:

Não me zoa, para, por favor!
Porque, mano, eu reconheço o meu corre,
o meu valor
(RECITAL-PALESTRA 6, 2017)

Se há alguma qualidade distintiva que permite pensar num evento como performance e em outros como “não performáticos”, talvez seja possível que essa qualidade seja produzida por certa permeabilidade entre uns e outros, mais que um simples destacamento de um evento do fluxo do cotidiano. Seja porque os duelos de MCs retêm a qualidade exploratória de ensaios e oficinas, seja porque a categoria de corre tanto separa quanto conecta eventos distintos, seja enfim porque esta mesma categoria permite entrever certos limites do modelo performático fortemente teatral de Schechner (uma vez que o corre, ao condicionar possibilidades de emergência de performance, também torna quase imperceptível a ocorrência de um momento de desaquecimento como transição da performance ao fluxo ordinário da vida) - por qualquer um destes motivos, os duelos de rimas parecem apontar para uma conexão entre cotidiano e performance, entre atividades performáticas e “não performáticas” que não se deixa explicar completamente por conceitos de performance muito rígidos ou calcados na separação entre cotidiano e arte.

REFERÊNCIAS

CAMARGOS, R. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

FREHSE, F. Erving Goffman, sociólogo do espaço. *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 23, n. 68, 2008, p. 155 - 166, 200.

GODLOVITCH, S. *Musical performance: a philosophical study*. New York: Routledge, 1998.

LAWSON, C.; STOWELL, R. Editor's preface. In: LAWSON, C. (ed.). *The Cambridge companion to musical performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. xxi - xxvi.

MAZZOLA, G. et al. *Musical performance - a comprehensive approach: theory, analytical tools, and case studies*. Heidelberg: Springer, 2011.

RECITAL-PALESTRA 6: *Rap em Goiás - abordagens e perspectivas de pesquisa*. Goiânia, 2017, arquivo digital, 2 partes, 78'39". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XLuSeJ0Z_eQ&app=desktop. Acesso em: 17 fev. 2019.

SABOTAGE. *Rap é compromisso*. Manaus: Cosa Nostra, 2001[?]. 1 CD (ca. 53 min.).

SCHECHNER, R. *Performance theory*. London: Routledge, 1988.

SCHECHNER, R. Performers e espectadores: transportados e transformados. *Moringa*, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 155-185, 2011a.

SCHECHNER, R. Pontos de encontro entre o pensamento antropológico e o teatral. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011b.

TESTEMUNHA OCULAR na Assembléia Legislativa do Estado de Goiás - CORONELISMO. Goiânia, 2008, 07'04". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hBwJ29aoJbc>. Acesso em: 16 fev. 2019.

7.4 MEMÓRIA E REGIÃO

*Noé Freire Sandes*³⁰⁷

Há muito que me preocupo com o debate acerca da relação entre memória e história. Essa questão esteve presente tanto em minha dissertação de mestrado (UnB) como no doutorado (USP), quando estudei as comemorações do centenário da independência. Interessava, naquele momento, reafirmar o estudo da formação das tradições. As datas nacionais são estratégias de negociação que organizam a leitura do passado. Nelas se encontram as marcas de um conflito entre o que foi vivido, narrado e silenciado. Mesmo que tais datas sinalizem um tempo epidérmico, aí se apresentam sinais de lutas de representações travadas nos arquivos e nos recantos historiográficos, mas que ganham cores diversas no contínuo movimento de reescrita da história. Foi por essa via que conduzi minha reflexão sobre a formação da nação e tracei o meu problema: o passado recomposto na forma de memória histórica, o papel dos ritos e festejos no processo comemorativo que fazem da história um negócio. Finalmente, a nação se constitui em suporte de uma identidade coletiva, cuja permanência e força simbólica conferem um sentido especial ao diálogo entre memória e história.

A compreensão do processo de formação de uma memória social em Goiás também exige observar o logo processo de recomposição do passado e de fixação no tempo de marcas que pontuam a vida cultural da região. Em Goiás, o brilho do ouro moveu mundos e fundos, avivando a ambição do homem pela riqueza, aparentemente fácil atividade mineradora. Aos historiadores coube a difícil missão de acompanhar as pistas do movimento febril de sertanistas, adentrando no vasto território das Minas. Em 1863, José

³⁰⁷ Universidade Federal de Goiás (UFG)

Martins Pereira de Alencastre afirmava: “Grandes e multiplicadas causas concorreram para o atraso das capitânias: falaremos particularmente da de Goyaz, da qual nos vamos ocupar. A sua história nem é longa nem rica de episódios, mas é dolorosa de contar-se” (ALENCASTRE, 1979, p. 14).

A percepção da crise do ouro enquadrou a memória e a história da região que se percebia distante e isolada. Recorro ao argumento, já apresentado em outra ocasião (SANDES, 2002) de que não há motivo para duvidar da percepção de cronistas e viajantes acerca do refluxo da atividade mineradora na segunda metade do século XVIII. Palacin (1976), em pesquisa de fôlego, ordenou os dados relativos ao período da crise de longa duração provocada pelo esgotamento das jazidas. Outra questão incide na qualificação dessa crise como um período de decadência, cujo sentido moral acabou por desviar a questão para o controle da população e de seus modos de vida. Inúmeras atividades econômicas, envoltas no circuito de trocas próprio às economias de subsistência, passaram despercebidas aos olhos de viajantes e cronistas atentos apenas aos rastros de uma contabilidade fundada na monetarização dos negócios. Na impossibilidade de aferir o valor produzido nesse circuito, Paulo Bertran (1997) formulou hipótese diversa, ao sugerir a formação de uma sociedade provida de recursos abundantes dirigidos ao consumo e aos festejos próprios ao mundo rural.

Nessa direção, deve-se relativizar o isolamento da região. Goiás se afirmou como parte da nação brasileira e partilhou dos desafios políticos enfrentados pelo regime imperial no decorrer do século XIX. Em 1830, na pequena Pirenópolis, o comendador Joaquim Alves foi responsável pela criação do jornal *A Matutina Meiapontense*. Em um período tão conturbado, quis o comendador situar o olhar da região, um olhar goiano, em meio ao tumulto dos acontecimentos definidores da ordem nacional (FREITAS, 1978). No adiantado do século XIX, ciente da necessi-

dade de uma visão temporal de maior alcance, Alencastre se esmerou em creditar ao regime colonial a razão do empobrecimento da região. Assim, a história triste de se contar referia-se, especialmente, ao período de domínio colonial, cuja herança ainda se fazia presente na região. A memória formada em torno do colapso da atividade mineradora consiste em um documento de expiação do passado onde se inscreve a percepção de um tempo que aguarda e resiste ao moderno. Tempo de espera. Aguarda-se a ação do poderoso braço do Estado, alavanca para o crescimento da região, conforme afirmava Cunha Mattos (1979), em 1823, na sua *Corografia Histórica de Goiás*. E há clara resistência as ações disciplinares que, em vão, o general Cunha Matos tentou implantar na região nas primeiras décadas do século XIX.

A história da região foi elaborada sob o domínio de uma memória aprisionada pela crise do ouro. Esse quadro foi, substantivamente, modificado com a emergência de um novo centro produtor de conhecimento, os programas de pós-graduação em História. A universidade estruturou o campo intelectual sobre a história região com base na busca de novas fontes e problemas. A imagem da região, produto de reflexão específica, ainda se embaralhava na representação de um tempo impreciso. A narrativa acerca da auspiciosa presença do ouro cedeu lugar à imagem de outro tempo, enrijecido pelo vazio da crise. Assim, os historiadores redefiniram a imagem do passado com base em um acontecimento capital, a construção de Goiânia. Entre os dois tempos, destaca-se a presença dos pais-fundadores. O primeiro Anhanguera, imagem mítica da região, segue o destino trágico: o herói-empobrecido. O segundo Anhanguera, Pedro Ludovico, reassume o ideário romântico: o herói-construtor da nova cidade.

A invenção de Goiás carrega a marca de duas cidades, Goiás e Goiânia. A antiga capital, a cidade de Goiás, conserva, em seus traços, o passado imemorial, o tempo

fugidio do brilhante metal. Nesse ritmo lento, a cidade subsistia, sobretudo, com os recursos obtidos com a administração. Goiás, aos poucos, perdia a capacidade de irradiar o dinamismo esperado de uma capital, mas afirmava seu poder simbólico na composição política com os grandes estados que, sem maiores sobressaltos, dominavam o mundo republicano. O estado de Goiás, por meio de sua capital, acomodava-se na posição de estado-satélite, os bagageiros da federação, conforme expressão de Barbosa Lima Sobrinho (1983).

A revolução de 1930 (SILVA, 2001) redefiniu a temporalidade da história nacional e regional, lançando ao esquecimento a experiência política da Primeira República. Em Goiás, o silêncio em torno do passado adentrou o espaço privado. A Revolução foi representada como a derrota de uma família tradicional com forte presença na capital. Na impossibilidade de banir a família Caiado da capital, restou a opção de banir a capital da cidade. A afirmação do ímpeto revolucionário exigiu uma nova espacialização do Estado. A mudança da capital quase sempre é interpretada como estratégia política adotada pelos novos donos do poder contra os grupos que, anteriormente, lideravam a política goiana. Creio que a mudança da capital atinge um espectro mais amplo. A nova capital é, em parte, o avesso da antiga, ainda que no nome de suas ruas, como homenagem, se apresentem as marcas de um tempo passado. Nomear uma rua, com nomes de vultos e datas do passado, é prática corriqueira para fixar no presente à sombra de um tempo longínquo, como quem esconjura a presença em sua casa de um parente que se quer distante, mas a quem não se pode negar o parentesco. Assim a velha capital se fez presente em Goiânia. Presença modesta que pouco combinava com o estilo arquitetônico da nova capital presente, especialmente, nos edifícios do centro administrativo de Goiânia. Com certo exagero, o traço da moderna arquitetura abarcou toda a cidade, em clara contraposição ao

passado. O médico-interventor promoveu intervenção que fraturou a identidade tradicional da região. A construção da nova capital, com suas próprias forças, redefiniu a “rota do atraso”, cujo ponto de partida apontava para a cidade de Goiás. A nova configuração espacial do estado implicou na negação dos compromissos firmados para proteger a antiga capital à época em que o mudancismo se transformou em tema obrigatório para os moradores da cidade de Goiás. A cidade abandonada recebeu duro golpe com a transferência do Liceu para Goiânia e padeceu à margem do crescimento do estado.

A partir de 1930, sob o impulso de uma nova composição política a representação do tempo histórico foi redefinida, em Goiás. De Anhanguera a Pedro Ludovico registra-se a percepção do gesto conquistador com a atualização do mito do bandeirantismo. Abre-se, assim, um fosso entre o presente e o passado, alargam-se as distâncias entre as duas capitais – separadas por pouco mais de 100 km – para que se vislumbre o monumento, Goiânia. No sentido inverso, o passado é ruína. Nos escombros desse tempo se encontra as marcas do domínio das oligarquias. (CAMPOS, 1982). A professora Lena Castelo Branco Ferreira de Freitas (2009), em pesquisa de fôlego, revolveu este terreno em busca de outra memória distante do compromisso com os novos donos do poder. Os encontros e desencontros entre essas duas cidades demarcaram um tempo em que se pode entrever o desenho, a invenção de Goiás.

A construção de uma cidade sucede a desconstrução de outra e nesse trânsito se definem sinais: a antiga capital, velha senhora de boa estirpe, restou acomodar-se ao passado, enquanto o novo tempo deslocava-se para Goiânia. Em 1942, na confluência da Avenida Goiás com a Avenida Anhanguera ergueu-se o monumento ao bandeirante, um presente dos estudantes de Direito de São Paulo a nova capital. O Anhanguera, incrustado entre as duas principais avenidas da cidade afirmava sua presença ilustre. O monu-

mento representava a herança de um tempo externo e distante, cujo legado dúbio anda pesava sobre os ombros dos goianos. Permanecia em Goiás, na primeira metade do século XX, o complexo da região insular, cerrado por todos os lados. A elite goiana sonhou, ao longo de sua história, com a integração do sertão longínquo ao corpo da nação brasileira. Sonhou com pontes entre o sertão e o centro: no século XIX, o projeto de ligação entre o Araguaia e o Tocantins (DOLLES, 1973) no século XX a luta pelo transporte ferroviário, até que as rodovias, exigidas pela construção de Brasília (SILVA, 1997), adentraram em solo goiano com a construção do eixo rodoviário representado pela Belém-Brasília. A integração de parte do território ao frágil chão de Brasília foi seguida pela desintegração da cultura planaltina (MAGALHÃES, 2011).

Sem o exercício da administração, a cidade de Goiás perdeu seu lugar de centro e descentrada permaneceu, por longo tempo, a lamentar a perda de seu antigo domínio. A cidade ensimesmada descobriu em seu próprio corpo o tesouro: o passado, o monumento. A velha senhora cuidou de suas rugas para conquistar nova posição, a de patrimônio histórico da humanidade. A monumentalização da cidade tornou-se política de Estado e o passado foi redefinido. Doravante, a velha senhora ganhou novo fôlego e vive a exibir os seus dotes: ciosa do brilho de suas rugas, a cidade atrai significativo fluxo de turistas que a visitam nos fins de semana e nas datas festivas.

A velha capital, a cidade-monumento, foi reverenciada pela cidade moderna. Por sua vez, Goiânia cuidou de inventariar o seu próprio patrimônio. A identidade moderna de Goiás passou a desconfiar da memória da decadência e a relativizar o olhar, supostamente enviesado, dos viajantes (MOREYRA, 1998). Ao mesmo tempo em que a casa de Cora Coralina se transformava em museu, outra casa seguia o mesmo curso, a de Pedro Ludovico. Não se pode conhecer Goiás sem adentrar na casa- museu de Cora Coralina.

Nesse ambiente sagrado, o passado perde sua substância passada e se atualiza no culto ao monumento. Nele se encarnam acontecimentos fundadores, representação da ausência e presença da história percebida na “viva voz” da antiga moradora, ressoando na antessala do museu, por meio de recursos audiovisuais.

Da mesma forma, não se pode conhecer Goiânia sem adentrar na Praça Cívica, centro administrativo do Estado. Nas imediações da praça, na antiga Rua 26, rebatizada como Avenida Dona Gercina Borges, esposa do governador, localiza-se a casa-museu de Pedro Ludovico. Nesse espaço se percebe a negociação entre memória e história. A representação da região se enquadra em um só tempo formando, entre Goiás e Goiânia, um espaço homogêneo. Em certas ocasiões, definidas no calendário político, a capital do estado se desloca, por um breve tempo, para a capital centenária. A cidade de Goiás recebe inúmeros visitantes ilustres que são homenageados com a entrega do título honorífico de comendador. A mais comum das condecorações vem acompanhada de uma medalha com a estampa do Ananguera.

A memória, como operação, é do tempo. Seu compromisso com a fidelidade do vivido se expressa no testemunho dos atores empenhados na defesa da sua palavra e na fundação do vínculo social firmado no entrelaçamento do viver-juntos com a autoridade dos antigos, como ensina Paul Ricoeur: “Toda sociedade tem o encargo da transmissão, através das gerações, daquilo que considera suas conquistas sociais (RICOUER, 2007, p. 75)”.

A invenção de Goiás, como cultura, é nossa matéria. Somos artífices de um artefato, a cultura histórica, que agrega as distintas representações da região e a ela confere identidade. Nessa colcha de retalhos (BERGEROT, 2006) se apresenta o arriscado exercício de interpretar a passagem do tempo: os retalhos devem permitir a neces-

sária recomposição do desenho. A colcha muda de cor e sofre adaptações em sua textura e usos, contudo mantém intacta sua função pragmática e primordial: a de proteger o corpo da frieza do tempo. Mas há o risco de que o artefato possa ser instrumentalizado de tal modo que sua função pareça inútil. O artesão descuidado abandona a conexão do retalho com o passado, o tecido primeiro: a memória. E assim inscreve no corpo-destecido sua própria história. Revela-se, assim, o que Michel de Certeau (2002) chamou de “escrita do conquistador”.

A escrita da história é o resultado de emendas, recortes, cerzidos e arremates. Tecidos de lugares diversos, deslocados no tempo e no espaço, ganham nova forma e função na colcha de retalhos. Finalmente, a colcha se destaca na intimidade da casa ao lado de objetos biográficos, retratos e outros ornamentos. Nesse ambiente, tudo conspira para confirmação do elo que define a comunidade, a convicção de que não estamos sós. A força simbólica desse sentimento confere, por analogia, sentido ao viver-juntos na partilha de uma memória coletiva. E assim o historiador, tal qual o artesão, recomeça sua tarefa sem fim. Abrigado em sua colcha de retalhos, constrói sentido em um mundo sem sentido (RÜSEN, 2002), costura e descostura o corpo-tecido-da-memória, e assim formula o desenho do tempo e do lugar, com as cores e as linhas da história. A memória é lugar de acolhimento, é a casa que a gente inventa para morar. A história é visita espaçosa que muito pergunta, de tudo duvida e está sempre disposta a propor rearranjos e novas disposições para a nossa morada. Com vagar, dialogamos com essa visita intrusa, mas necessária. E assim seguimos a contemplar uma casa que sempre muda, sem deixar de ser a mesma. Muda para acolher o outro, contudo não esquece o que foi outrora. Nesse contínuo movimento, já não é possível distinguir com mediana clareza se é o morador que habita a casa ou se é a casa que habita o morador. Importa mesmo

é reconhecer no espaço o lugar, o abrigo necessário para o enfrentamento da passagem do tempo.

REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ALENCASTRE, José Martins Pereira. *Annaes da Província de Goyaz (1863)*. Brasília: Sudeco, 1979.

ARRAIS, Cristiano Alencar (2002), As imagens da cidade e a memória do conflito. In: SANDES, Noé Freire (org.). *Memória e Região*. Brasília: Ministério da Integração Nacional. UFG, 2002.

BORGES, Barsanufio Gomides. *O despertar dos dormentes: estudo sobre a Estrada de Ferro de Goiás e seu papel nas transformações das estruturas regionais, 1909-1922*. Goiania: Cegraf UFG, 1990.

BERGEROT, Vera. *Colcha de retalhos*. Os bastidores do patrimônio. Dissertação, UCG/MPGP, 2006.

BERTRAN, PAULO. Prefácio. In: CHAUL, Nasr Fayad. *Caminhos de Goiás*, Goiânia: UFG, 1997.

BRASIL, Antônio Americano do *Súmula da História de Goiás*. Goiânia. Rio Grande: Edigraf, 1961.

CAMPOS, Francisco Itami. *O coronelismo em Goiás*. Goiânia: UFG, 1982.

CERTAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHAUL, Nasr F. *A Construção de Goiânia e a mudança da capital*. Goiânia: UFG, 1985.

CHAUL, Nasr F. *Caminhos de Goiás: da construção de Goiânia aos limites da modernidade*. Goiânia: UFG, 1997.

DOLLES, Dalísia Elizabeth Martins. *As comunicações fluviais pelo Tocantins e Araguaia no século XIX*. Goiânia: Oriente, 1973.

FERREIRA, Andrea Delgado. *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias*. Tese (Doutorado em História). UNICAMP/IFCH. 2003.

FREITAS, Lena Castello Branco Ferreira de. *Arraial e coronel: Dois estudos de História Social*. São Paulo: Cultrix, 1978.

FREITAS, Lena Castello Branco Ferreira de. Memória do mestrado em História: 30 anos. *História Revista*, 8, jan-dez. Goiânia: UFG, 2009.

FREITAS, Lena Castello Branco Ferreira de. *Poder e paixão: a saga dos Caiado*. Goiânia: Cãnone editorial, 2009.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. *Pedro Ludovico*. Um tempo, um carisma, uma história. Goiânia: UFG, 1990.

MAGALHÃES, Luiz Ricardo. *Sertão planaltino*. Uma outra história de Brasília. Curitiba: CRV, 2011.

MATTOS, Raymundo José da Cunha. *Corografia Histórica de Goiás (1824)*. Brasília: Sudeco, 1979.

MENDONÇA, Jales Guedes Coelho. *A assembleia constituinte goiana de 1935 e o mudancismo condicionado*. Goiânia: UCG, 2008.

MORAES, Maria Augusta Sant'Anna. *História de uma oligarquia: os Bulhões*. Goiânia: Oriente, 1974.

MOREYRA, Sérgio Paulo. À sombra do ouro. *Revista do ICHL*, v. 2 Goiânia, UFG, 1982.

MOREYRA, Sérgio Paulo. O olho que vê o mundo. *Boletim Goiano de Geografia*, Goiânia, UFG, 1988.

NATAL, Colemar. História de Goiás. Goiânia, Luiz, *Goiás, 1722-1822. Estrutura e conjuntura numa capitania de Minas*. Goiânia: AGEPEL, IGL. Oriente, 1976.

PINHEIRO, Antônio César Caldas. *Os tempos míticos das cidades-goianas*. Mitos de origem e invenção de tradição. Dissertação (Mestrado em História), UFG/PPGH, 2003.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

RÜSEN, Jörn. "Perda de sentido e construção de sentido no pensamento histórico na virada do milênio" *In: História: debates e tendências*. Passo Fundo, II, 2002.

SANDES, Noé Freire (org.). *Memória e Região*. Brasília: Ministério da Integração Regional: Universidade Federal de Goiás. Coleção Centro-Oeste de Estudos e Pesquisas, 2002.

SANDES, Noé Freire. *A invenção da nação entre a Monarquia e a República*, Goiânia: Editora da UFG, 2011.

SILVA, Ana Lúcia. A revolução de 1930 em Goiás. *In: SILVA, Luiz Sergio Duarte. A construção de Brasília*. Modernidade e periferia. Goiânia: UFG, 1997.

SOBRINHO, Barbosa Lima. *A verdade sobre a revolução de outubro (1930)*. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

TAMASO, Isabela. *Em nome do Patrimônio. Representações e apropriações da cultura na cidade de Goiás*. Tese, UnB/PPGAS, 2007.

VILLAS-BÔAS, Orlando; VILLAS-BÔAS, Cláudio. *A marcha para o Oeste*. A epopeia da Expedição Roncador-Xingu. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

8

MÚSICA COMPUTACIONAL E COGNIÇÃO

8.1 APONTAMENTOS SOBRE MÚSICA COMPUTACIONAL

Anselmo Guerra ³⁰⁸

INTRODUÇÃO

A gênese da Música Computacional pode ser atribuída ao pesquisador Max Mathews ao final da década de 1950, mais precisamente entre os anos 1958 e 1959. Nesse período, Mathews e sua equipe desenvolveram uma série de programas que operavam nos Laboratórios da *Bell Telephone*, onde trabalhava como engenheiro de telecomunicações. Dessa série, MUSIC-I a MUSIC-III eram versões experimentais escritas em *assembler*, portanto no nível mais baixo de programação por meio da linguagem de máquina, de modo que cada modelo de computador tinha um código particular, numa época em que o acesso a computadores (na forma de Mainframes) era disponível apenas a engenheiros em grandes corporações e universidades (GUERRA 1997). Foi na versão MUSIC-IV que o programa de síntese adquiriu portabilidade por utilizar a linguagem FORTRAN. Essa versão, por conter limitações que impediam que o mesmo instrumento virtual ficasse ativo simultaneamente em eventos superpostos, logo perdeu espaço para MUSIC-V, pois este viabilizava o uso do instrumento como *template* capaz de ser executável em camadas de tempo, tal qual a polifonia musical. Foi então que essa versão, escrita em FORTRAN4 pode ser distribuída por várias instituições, popularizando o MUSIC-V no meio acadêmico. O programa era disponibilizado gratuitamente pelo correio na forma de cartões perfurados, que era o método de carregar o programa nos computadores da época.

³⁰⁸ Universidade Federal de Goiás (UFG).

Figura 1 - Mainframe modelo IBM 7090



Fonte: disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/IBM_7090
Acesso em: 25 jun. 2020

Essa série de programas, batizados de MUSIC-N tem como metodologia a divisão da programação em duas partes principais: instrumento e lista de notas. O instrumento é formado por funções básicas, combinadas de forma a estruturar determinado método de síntese. Essas funções são modelamentos computacionais de componentes eletrônicos usados na música eletrônica.

Portanto, a simbologia usada na programação se vale do universo eletrônico, familiar a seus primeiros usuários. Da mesma maneira como os eletrônicos combinam peças elementares para criar circuitos, os programadores combinam as funções básicas para estruturar o instrumento que expressa um método de síntese. Exemplos de funções/dispositivos:

- oscilador;
- gerador de envoltória;
- filtros;
- somadores de sinal;
- multiplicadores de sinal.

A grande diferença desses universos é que no plano eletrônico os sinais são analógicos (contínuos) e no plano digital esses sinais são discretos. Ou seja, no sistema binário do computador, um sinal contínuo precisa ser amostrado em sequência de números.

Enquanto interesse da telefonia, os grandes laboratórios (como o da Bell, empresa estadunidense hoje conhecida como AT&T) a pesquisa focou no desenvolvimento de tecnologia para transformar o sinal analógico em digital, no caso a voz, para então executar sucessivas retransmissões para alcançar longas distâncias sem perda de sinal, tal qual ocorre nas transmissões analógicas. Para tanto, foram desenvolvidos dois dispositivos essenciais: o Conversor Analógico/Digital (ADC), para codificar o som em números; e no outro extremo o Conversor Digital/Analógico (DAC), para decodificar os números de volta a sinal analógico audível.

Envolvido nesse projeto, Max Mathews teve a ideia visionária em que, ao invés de colocar como input um sinal analógico, poderia utilizar funções computacionais para codificar diretamente o sinal na forma de lista de números. Para tanto, é necessário que haja um casamento nas taxas de amostragem. Para explicar ao leigo, usamos a metáfora do filme cinematográfico: na película são registradas imagens estáticas que, projetadas na quantidade suficiente e na velocidade adequada, dão a sensação de continuidade, ou seja, a velocidade de filmagem deve ser

correspondente a velocidade de projeção. Portanto, ao criar arquivos de números correspondentes ao movimento de amplitude nos alto-falantes, o conversor DAC converte esses números em sinais áudio.

Com base nesse princípio, as implementações que se sucederam buscaram a portabilidade por meio da renderização em códigos em outras linguagens de programação além do FORTRAN usado em MUSIC-IV e MUSIC-V (ROADS, 1996, p. 800):

- Cmusic, Csound, Music4C na linguagem C;
- Common Lisp Music, Nyquist na linguagem LISP;
- SuperCollider, que utiliza linguagem mista: C, Python, Java e outras.

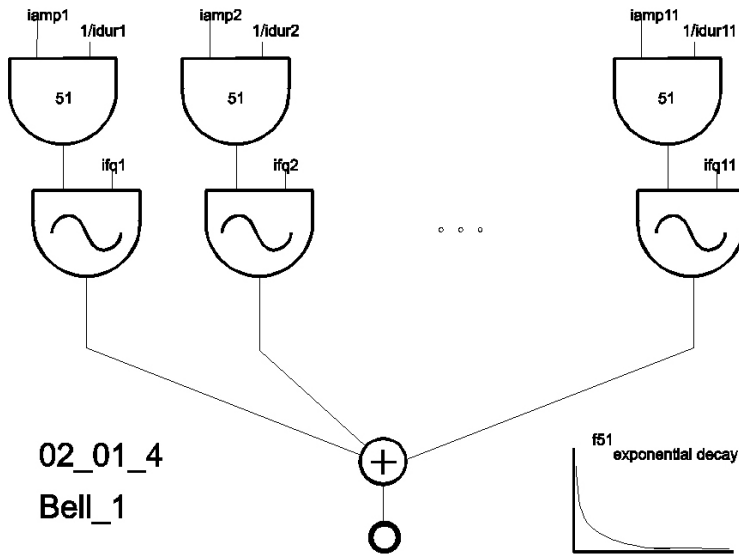
Na essência, esses programas são transcrições dos conceitos implementados no MUSIC-V para uma interface acessível aos sistemas operacionais atuais. Destes, elegemos Csound para demonstração de seu funcionamento.

Csound (VERCOE, 2019) foi um sistema criado por Barry Vercoe em 1985 no Media Lab do MIT. A partir dos anos 1990 o programa foi confiado a uma equipe de desenvolvedores e uma grande comunidade de que colabora voluntariamente no compartilhamento de arquivos, documentação, artigos, solicitações de recursos, relatório de bugs, incluindo grupos de discussão em redes sociais.

EXEMPLOS DE IMPLEMENTAÇÃO

Como exemplo, mostramos uma implementação método de síntese aditiva feita na linguagem Csound. O instrumento foi desenvolvido por Jean Claude Risset (RISSET 1969, p. 64) simular sons de sino. Primeiramente apresentamos o diagrama com a conexão entre dispositivos.

Figura 2 - diagrama de bloco



Fonte: Risset (1969, p. 64)

Como observamos na figura acima, o método de síntese aditiva consiste na construção de um instrumento formado por um conjunto de osciladores que vão gerar os parciais correspondentes aos dados obtidos por Risset na análise espectral de um som real de sino. Seus experimentos revelaram que cada parcial, além da frequência, possui tempo de duração particular, bem como a envoltória de amplitude. Verificou que, no caso do som de sino, os parciais não são harmônicos, ou seja, não são expressos por sequência de números inteiros, resultando nesse timbre característico.

Como vemos, com a combinação de poucos dispositivos podemos criar um timbre complexo. Acima no gráfico, o gerador de envoltória (f51) controla o comportamento da amplitude do oscilador (~), que tem na outra entrada a frequência. Assim, replicando essa unidade no número de parciais definidos, obtemos pelo somatório de sinais (+) a onda complexa. O aspecto que ajuda no realismo da

simulação é o uso de diferentes valores de amplitude e duração da curva exponencial representada na função 51.

Observemos então como se transcreve esse diagrama na linguagem Csound:

Figura 3 - Orquestra Csound - *bell like sounds*

```

;*****
; ACCCI: 02_01_4.ORB
; timbre: bell
; synthesis: additive same units (02)
; basic instrument(01)
; source: #410 Percussive Drum-like and Bell-like Sounds,
; Risset(1969)
; coded: jpg 8/93

sr = 44100
kr = 441
ksmps= 100
nchnls = 1

instr 1, *****
    idur = p3
    iamp = p4
    ifq1 = p5 * p6

    a2 oscili iamp, 1/idur, 51
    a1 oscili a2, ifq1, 11
    out a1
    endin

```

Fonte: Risset (1969)

Temos aí a configuração de um módulo simples. Tradicionalmente é chamado de Orquestra, mas para impor a simplicidade, nossa orquestra tem só um instrumento. Também é comum adicionar comentários que fazem parte da documentação e não são interpretados como código

pela máquina. Esses comentários são isolados por meio de ponto e vírgula (;).

A máquina precisa saber qual a taxa de amostragem, a taxa de controle e o número de canais utilizados. Nesse caso, vamos gerar um arquivo sonoro com taxa 44100 amostras por segundo, sendo que a taxa de controle atua com menor resolução, o que representava economia no tempo de processamento. Por isso é parte do código colocar um cabeçalho com esses dados.

O instrumento propriamente dito começa adiante (instr 1), que em nossa aplicação corresponde ao comportamento de cada parcial. Os dados usados para o processamento são fornecidos pelo módulo chamado *score*, metaforicamente nossa partitura. Nesse módulo são atribuídos dados para as variáveis p3, p4, p5 e p6, além de p1 e p2 que são por default a identificação do instrumento e o tempo inicial, respectivamente.

Figura 4 - Score Csound - *bell like sounds*

```
; *****
; ACCCI: 02_01_4.SCO
; source: #410 Percussive Drum-like and Bell-like Sounds,
;         Risset(1969)
; coded:  jpg 8/93

; GEN functions *****
; waveform
f11 0 512 9 1 1 0

; envelopes
f51 0 513 5 256 512 1

; score *****
; start idur iamp ifq1 irat
i1 1 3.0 2000 329 1.0 ;#410: section 3
i1 1 2.8 . . 2.0
i1 1 2.7 . . 2.4
```

```

i1 1 2.4 . . 3.0
i1 1 2.2 3000 . 4.5
i1 1 1.5 . . 5.33
i1 1 1.5 . . 6

s2

i1 1 4.0 4000 329 1.0 ; #410: section 4
i1 1 3.5 . . 2.0
i1 1 3.2 . . 2.5
i1 1 2.9 . . 3.36

e

```

Fonte: Risset (1969)

Do modo como está programado, o som tipo sino é obtido como se fosse um acorde formado pelos parciais. Existe uma fundamental estipulada em 309 Hz e cada parcial é multiplicado pela razão (*irat*) correspondente, variando em tempo de duração de envoltória e máxima amplitude.

Esse pequeno exemplo dá uma amostra da complexidade que envolve o design sonoro por meio do Csound. A curva de aprendizado para essa linguagem é considerada lenta pelos programadores mais experientes. Felizmente, é possível encontrar uma documentação bem ampla no portal <https://csound.com> na forma de manuais, tutoriais e composições.

A vantagem do uso do Csound é a sua precisão e estabilidade. Mesmo com constantes atualizações, os programas antigos continuam funcionando nas versões mais atuais. O programa possui uma longa tradição como ferramenta para a composição de obras eletroacústicas para suporte fixo. Seu ponto fraco é a performance em situações de performance interativa, como acontece no *live-electronics*. Ao mesmo tempo, a forma de raciocínio está mais perto do especialista em informática do que do músico/compositor.

Essas questões motivaram a procura por novos paradigmas de programação de modo que a interface suba do domínio da máquina para a forma humana de pensar. Esse passo foi dado por um discípulo de Barry Vercoe (criador do Csound), chamado Miller Puckette, envolvido com pesquisa em música computacional no MIT a partir de 1979. Em 1980 completou sua graduação nessa instituição e em 1986 obteve seu PhD em matemática na Harvard University. Em seguida foi pesquisador do Ircam e nos dias atuais é diretor do Center for Research in Computing and the Arts (CRCA) na University of California em San Diego.

Em 1988 Miller Puckette publicou um artigo no ICMC (PUCKETTE, 1988) intitulado *Patcher*, que designa o programa por ele criado utilizando o conceito de linguagem orientada ao objeto, que foi um ano depois aprimorado para a criação do programa MAX (PUCKETTE, 1989), nome dado em homenagem ao Max Mathews, considerado o pai da *computer music*. Até então MAX utilizava o protocolo MIDI para a utilização de programação para performances em tempo real. Um passo adiante foi realizado ao se criar a versão MAXMSP, que viabilizou a síntese e o processamento de áudio em tempo real (PUCKETTE, 1991).

Por questões de divergências com o IRCAM, que vendeu os direitos de comercialização do MAXMSP para a empresa Cycling'74, Miller Puckette reescreveu o código em um novo programa, denominado *Pure Data*, ou Pd. Este já foi concebido para ser distribuído como software livre com código aberto (PUCKETTE, 1996), disponível no portal <https://puredata.info>, incluindo manuais, tutoriais e diversas aplicações.

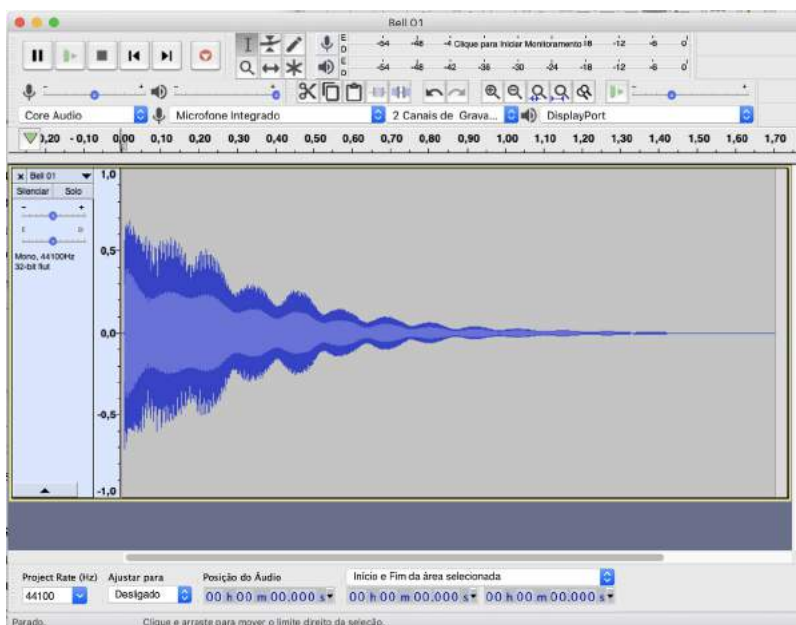
No período de doutorado (GUERRA, 1997), passei o biênio 1995/1996 no CRCA sob supervisão de Miller Puckette, oportunidade em que entrei em contato direto com a metodologia de ensino da música computacional na Universidade da Califórnia, San Diego.

Para efeito de demonstração da mudança de paradigma em programação, vamos refazer a proposta de Risset para a geração de sons tipo sino, dessa vez na linguagem *PureData*. Essa experiência foi realizada em sala de aula, como parte do ensino do método de síntese aditiva. Uma visão mais aprofundada na teoria e técnicas da música eletrônica pode ser obtida em (PUCKETTE, 2006).

EXPERIÊNCIA EM SALA DE AULA - SÍNTESE ADITIVA EM PUREDATA

Tal qual realizado por Jean Claude Risset, propõe-se criar um som tipo sino a partir da análise espectral de um som de sino real. É apresentado um arquivo sonoro na forma *wave* e solicitado para que extraiam o conteúdo de parciais por meio de análise espectral. Para isso sugeriu-se usar um programa auxiliar chamado *Audacity* <https://www.audacityteam.org> :

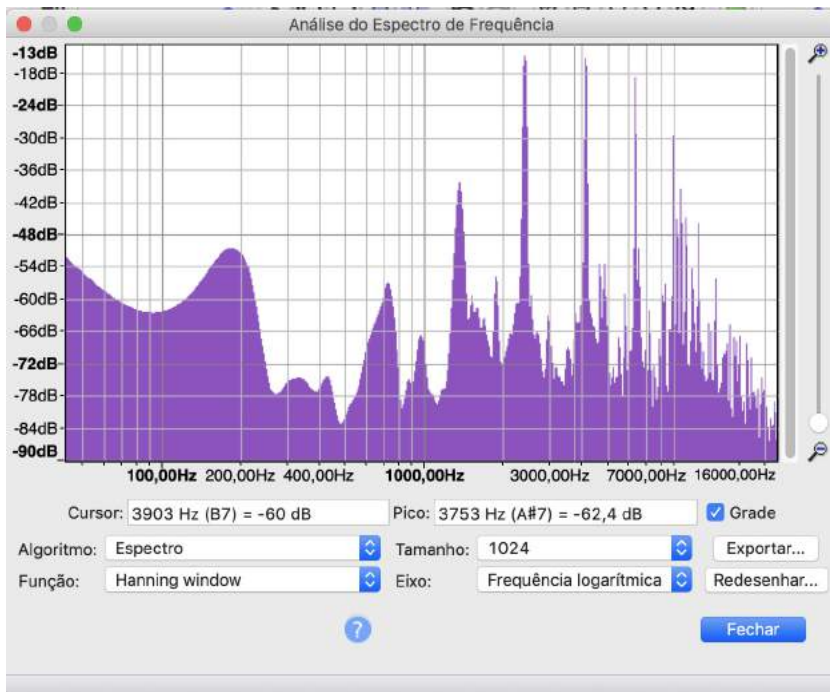
Figura 5 - Som de sino real, representado em forma de onda



Fonte: imagem capturada pelo autor

Análise espectral de um grupo de amostras selecionadas:

Figura 6 - Análise espectral do som de sino real



Fonte: imagem capturada pelo autor

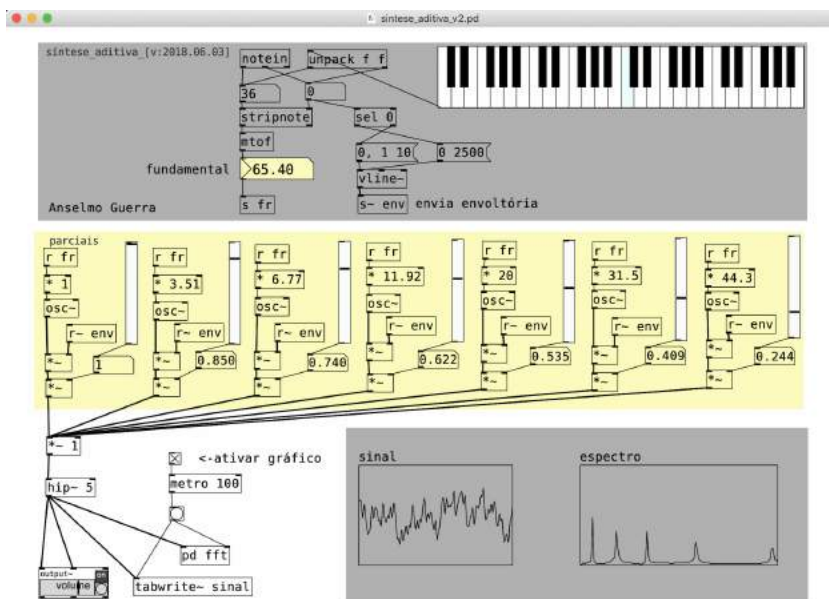
Adotando o pico inicial como fundamental do som, corremos o cursor nos picos seguintes e anotamos as frequências, fazendo pares com as amplitudes relativas correspondentes. Assim, dividindo os valores obtidos pelo valor da fundamental, obtemos as razões dos parciais. Assim, conseguindo a receita do espectro, podemos aplicar o resultado em outras fundamentais, mantendo o timbre.

Chamamos de *patch* o conjunto das funções e conexões utilizadas para determinado instrumento ou processamento. Um *patch* pode compartilhar informação com outros *patches* ou mesmo possuir *sub-patches*. O conceito de *patch* é proveniente da prática da música eletrônica no uso de sintetizadores analógicos. No mundo analógico, cria-

mos um patch conectando a saída de áudio de um módulo (osciladores, filtros, geradores de envoltória) para outros módulos que, combinados possibilitam a geração de um som de acordo com o método de síntese adotado. Esse conceito nos remete à figura 2, que representa a conexão entre dispositivos eletrônicos.

A disposição gráfica no processo de programação fica explícita nas conexões e boxes utilizados para criar o patch:

Figura 7 - Recriação do som de sino - patch PureData



Fonte: imagem capturada pelo autor

Para efeito didático, na parte superior do *patch* incluímos o método de entrada da fundamental. Assim, podemos eleger diferentes fundamentais utilizando um controlador MIDI ou acionando o teclado virtual, como podemos observar no desenho.

Na parte central temos a implementação da síntese aditiva, optando por registrar sete parciais. Assim, cada módulo tem seu oscilador |osc~|, um gerador de envoltória

que lê o gesto captado pelo MIDI, e dosados na proporção visualizada no gráfico da análise espectral. Nesse exemplo, anotamos como parciais índices de multiplicação 1; 3,51; 6,77; 11,92; 20; 31,5 e 44,3, correspondente aos valores que são multiplicados pela fundamental e somados para o som resultante.

Para ampliar a compreensão, enviamos o sinal para um *sub-patch* que gera a análise espectral em tempo real, ao lado da visualização da forma de onda resultante. Mesmo com a escolha por limitar o número de parciais em sete, consideramos o resultado sonoro satisfatório e convincente.

REFLEXÕES SOBRE O ESTUDO E O ENSINO DA MÚSICA COMPUTACIONAL

No planejamento do ensino da música computacional para músicos, algumas questões acabam se impondo: quais são os pré-requisitos para que o estudante esteja apto a assimilar conhecimentos que excedem sua formação tradicionalista? Qual abordagem seria mais adequada? Que grau de aprofundamento é cobrado? O performer deve investir em habilidades específicas que envolvem novas tecnologias? O compositor deve encarar a programação como elemento da sua paleta de técnicas?

Buscando respostas, viajamos de novo ao passado, com as primeiras tentativas de pensar globalmente na música computacional como uma área de conhecimento. Os primeiros debates surgiram nos congressos do ICMC, *International Computer Music Conferences* pilados por Stephen Travis Pope, na época editor do *Computer Music Journal*.

Primeiramente, Pope se preocupou em apresentar uma bibliografia e discografia básica, contemplando as grandes contribuições para desta área de conhecimento (POPE, 1993, p. 3-6). Mas foi na primeira edição de 1994 que Pope conseguiu sistematizar a área por meio de uma taxonomia de palavras-chave. Sua pesquisa

baseou-se inicialmente nas tabelas de tópicos dos anais do ICMC e no acervo bibliográfico de parceiros, como Roger Dannenberg, Gareth Loy e Bruce Pennycook, de onde extraiu os temas que encabeçam listas de subtemas (POPE, 1994, p. 5-7). Sua exposição apresenta propostas de taxonomia, sendo a mais completa reproduzida a seguir, em tradução livre do autor:

Taxonomia da Música Computacional segundo Pope

1. Teoria Musical, composição e performance

1.1 Teoria Musical, sociologia e estética

- Teoria Musical e Análise
- Afi nações e temperamentos
- Novas estéticas musicais e sociologia

1.2 Composição da Música Eletroacústica

- Som e modelos de composição e notação
- Modelos de processos de composição e performance
- Design sonoro e processamento
- Técnicas de produção e realização
- Sonificação de dados científicos

1.3 Composição algorítmica e com ajuda computacional

- Composição algorítmica e linguagens

- Sistemas de composição para notação e síntese sonora
- Inteligência artificial e composição

1.4 Técnicas de performance e interfaces

- Performance e regência
- Reconhecimento de gestos e interfaces
- Representação da expressão e análise

2. Acústica musical, psicoacústica, percepção e cognição

2.1 Acústica musical e psicoacústica

- Acústica de instrumentos musicais e voz
- Psicoacústica
- Acústica de salas e espacialização

2.2 Percepção musical e psicologia

- Fisiologia da audição
- Identificação de alturas
- Identificação e ritmo
- Percepção de timbre

2.3 Cognição e compreensão musical

- Reconhecimento rítmico
- Reconhecimento de tonalidades e escalas

3. Notação e representação de eventos e sinais musicais

3.1 Modelos de sinais e eventos

- Sistemas de linguagem
- Codificação e formatos de arquivo
- Sistemas de notação gráfica

3.2 Linguagens de descrição de eventos musicais

- Formato “lista de notas”
- Linguagens de *input* musical
- Linguagens de programação musical

3.3 Linguagens de descrição do sinal musical

- Descrição e modelos de sinal
- Linguagens de software de síntese

3.4 Ferramentas de notação e impressão musical

- Transcrição de performance
- Reconhecimento ótico de partituras

4. Controle digital, processamento e síntese de sinais sonoros

4.1 Métodos de síntese sonora

- Métodos de síntese aditiva
- Métodos de síntese subtrativa
- Métodos de síntese não linear (AM, FM)

- Modelamento físico de sistemas acústicos
- Outros métodos de síntese
- Sistemas de análise e ressíntese

4.2 Processamento de sinais no domínio do tempo e da frequência

- Arquitetura de software Modelos de síntese no domínio do tempo
- Modelos de síntese no domínio da frequência
- Técnicas de síntese *Ad hoc*
- Efeitos e filtros

4.3 Espacialização e localização sonora

4.4 Reconhecimento de sinais e eventos por máquina

4.5 Processamento em tempo real e agendamento (*scheduling*)

- *Scheduling* em tempo real
- Linguagem para tempo real
- Arquiteturas de *hardware*

4.6 MIDI e processamento de controle

5. *Hardware* de instrumentos e ferramentas para Música Computacional

5.1 *Hardware* para processamento digital de sinais e processamento de áudio

5.2 *Computer Music Workstations*

5.3 Dispositivos para *input/output* musicais

6. Computadores na educação musical e educação em música computacional

6.1 Computadores na Educação Musical

6.2 Educação em Música Computacional

7. Bibliografia em Música Computacional, história e Fontes

7.1 Bibliografias de discografias

7.2 *Studio reports*

7.3 Descrição de composições

7.4 História da música eletroacústica

A analisarmos essa estrutura hierárquica, devemos avaliar quais são os temas adequados para a aplicação no currículo dos estudantes de música. Não só para compositores e performers, certos temas podem ser aproveitados em cursos como Educação Musical, Musicoterapia, Regência, Musicologia. Ao mesmo tempo, observamos tópicos que podem ser incluídos em disciplinas da grade curricular, agindo como embasamento teórico para a prática em música computacional.

É o caso da Acústica Musical, que oferece ao estudante os fundamentos da produção sonora, dos princípios físicos e psicoacústicos que fazem com que o músico tenha intimidade com o fenômeno sonoro musical. Na mesma direção, torna-se importante dar ênfase no plano de curso de História da Música os temas relacionados à contemporaneidade e o repertório eletroacústico.

Mesmo que o compositor opte pela produção exclusiva para música instrumental acústica, torna-se essencial sua proficiência em questões como os sistemas computacionais de notação e impressão musical, bem como adquirir conhecimentos básicos de técnicas de gravação, edição e masterização para a produção própria ou como alternativa profissional em estúdio.

A computação também pode contribuir na práxis da educação musical, por meio da criação de tutoriais, jogos musicais, do uso de sensores e dispositivos alternativos que empregam o elemento lúdico como estimulante ao aprendizado. Paralelamente, os mesmos recursos podem ser usados na musicoterapia, incluindo aí as tecnologias de acessibilidade.

Portanto, a disciplina Música Computacional não deve ser tratada como um anexo isolado no currículo dos cursos de música. Ao contrário, precisa interagir e criar a sinergia com as demais disciplinas. Certamente alguns temas propostos na taxonomia excedem o limite dos músicos, como as áreas de hardware e a construção de interfaces complexas. Mas o futuro está apontando para trabalhos colaborativos e o envolvimento de múltiplos talentos.

METODOLOGIA DE ENSINO DA MÚSICA COMPUTACIONAL

A metodologia de ensino da música computacional empregada na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás tem por eixo de referência o curso de bacharelado em Composição, pois considera-se fundamental esse campo de conhecimento para a formação do compositor na contemporaneidade.

Como vimos anteriormente, a área de conhecimento da Música Computacional é extensa e envolve várias modalidades de aplicação. Portanto, cabe ao curso oferecer na sugestão de fluxo uma sequência de disciplinas que estejam relacionadas entre elas em grau crescente de complexidade,

de modo que o aluno chegue ao tema específico com boa fundamentação nas bases científicas da música.

Essas disciplinas têm como infraestrutura o Laboratório de Pesquisa Sonora (LPqS) da UFG. A pesquisa desenvolvida no LPqS envolve experimentos em síntese, análise espectral e performance musical interativa, explorando as possibilidades da interface homem-computador. O laboratório viabiliza a interação entre alunos de graduação e pós-graduação. Nossa questão é fazer a ligação entre ensino, pesquisa e extensão por meio da produção artística e científica.

Portanto, tornou-se imperativo que os alunos da própria unidade acadêmica possam ser preparados desde seus primeiros anos da graduação, para atender o propósito da verticalidade das linhas de pesquisa da pós-graduação em música. É na graduação que estes aprendem os fundamentos necessários por meio de disciplinas específicas e da pesquisa nos Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC), e na Iniciação Científica (Pibic e Pivic). Assim, ao longo da grade da graduação em música foram distribuídas as disciplinas que dependem de uma prática laboratorial, dispostas em complexidade crescente:

- *Acústica e Tecnologia Musical*: são abordados os princípios físicos e perceptuais do som, a acústica dos instrumentos musicais, a formação de escalas e temperamentos, acústica de ambientes, aparelhos e instrumentos eletrônicos, e o uso do computador na música;
- *Psicoacústica*: são abordados os princípios físicos e perceptuais do som, neuropsicológica, percepção de sons complexos, percepção de timbre e os princípios da experimentação psicoacústica;
- *Teoria e Prática de Gravação*: fornece ao aluno de composição as bases do que comumente é chamado de Engenharia de Som. São trabalhados os

fundamentos da produção elétrica do som e das características da voz e dos instrumentos musicais acústicos e eletrônicos. Estudamos e praticamos o aparelhamento básico para uma gravação, como os microfones e filtros, bem como a tecnologia digital de captação, edição e masterização;

- *Música Computacional*: disciplina teórico-prática que parte dos métodos de síntese e análise espectral. São programados trabalhos práticos em composição de Música Computacional, utilizando o ambiente de programação PureData;
- *Laboratório de Composição Eletroacústica*: prática laboratorial das técnicas de composição eletroacústica. São revisados os experimentos da Música Concreta e Música Eletrônica no contexto dos recursos atuais do computador.

Paralelamente, essas disciplinas podem ser eletivas para alunos de outros cursos, como Educação Musical, Performance instrumental, Musicoterapia, caso estes queiram desenvolver o potencial que tem o emprego dos recursos computacionais em suas áreas de atuação. Além disso, a disciplina Música Computacional é oferecida como Núcleo Livre, ou seja, algumas vagas são reservadas a alunos de outras unidades da universidade. São alunos provenientes das as Engenharias, da Informática, das Artes Visuais e todas as demais. Cada aluno é um caso particular, e estimulado a atuar de forma colaborativa nos projetos desenvolvidos durante a disciplina. Podemos então fomentar um eixo de sustentação para a verticalidade entre ensino, extensão e pesquisa, consolidando o caminho da graduação para a carreira acadêmica em estudos de pós-graduação e pesquisa.

REFERÊNCIAS

GUERRA, A. *Ambientes Interativos de Composição Musical Assistida por Computador*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - PUCSP, São Paulo, 1997.

POPE, S. T. *A Computer Music Library*. *Computer Music Journal*, v. 17, n. 3, p. 3-6, 1993.

POPE, S. T. *A Taxonomy of Computer Music*. *Computer Music Journal*, v. 18, n. 1 (Spring, 1994), p. 5-7, 1994.

PUCKETTE, M. *The Patcher, Proceedings*, ICMC. San Francisco: International Computer Music Association, p. 420-429, 1988.

PUCKETTE, M. *Max reference manual for version 2.0. IRCAM internal documentation*, 31 p., 1989.

PUCKETTE, M. Combining Event and Signal Processing. *In: the MAX Graphical Programming Environment*. *Computer Music Journal*, n.15, v. 3, p. 68-77, 1991.

PUCKETTE, M. *Pure Data: another integrated computer music environment*. *Proceedings, Second Intercollege Computer Music Concerts*. Tachikawa, Japan, p. 37-41, 1996.

PUCKETTE, M. *The Theory and Technique of Electronic Music*. San Diego: UCSD, 2006. Disponível em: <http://msp.ucsd.edu/techniques/latest/book.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2019.

RISSET, J. C. *An Introductory Catalogue of Computer Synthesized Sounds*. New Jersey: Bell Labs, 1969.

ROADS, C. *The Computer Music Tutorial*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

VERCOE, Barry. *The Canonical Csound Reference Manual*. Cambridge, Massachusetts: MIT Media Lab. Disponível em: <https://csound.com/docs/manual/index.html> Acesso em: 05 maio 2018.

8.2 MUSICOLOGIA E NEUROCIÊNCIA

*Tereza Raquel Alcântara-Silva*³⁰⁹

*Edson Zampronha*³¹⁰

*Othaniel Alcântara-Junior*³¹¹

A música é uma fonte de experiências intensas de um indivíduo. Tais experiências envolvem tanto práticas de *performance* quanto de consumo, sejam elas individuais ou coletivas. Em especial, a época em que vivemos - caracterizada pela proliferação da escuta por meio de tecnologias móveis, próprias da era da internet - é marcada pela circulação global de músicas de diversas culturas, fato sem precedentes na história da humanidade. Ademais, percebe-se que os canais de transmissão digitais, somados ao advento das redes sociais, aos poucos, têm contribuído de forma significativa no surgimento de novos hábitos e costumes na sociedade contemporânea. Nesse contexto, destaca-se a capacidade que a música tem de minimizar as diferenças culturais, sociais, de etnia, de idade etc. (CLARKE; DENORA; VUOSKOSKI, 2015). Enfim, a música carrega consigo marcas indeléveis da cultura e da história de todas as partes do mundo e, funciona como elemento agregador com grande potencial de desenvolver capacidades comunicativas, afetivas, bem como proporcionar bem-estar físico e psicológico na vida do ser humano.

Uma experiência vivida há alguns anos, por um dos autores desse texto, a musicoterapeuta Tereza Raquel de M. Alcântara e Silva, em uma pequena cidade do interior do Brasil, transformou-se na principal motivação para esse estudo. Trata-se da observação de um dos encontros que

³⁰⁹ Universidade Federal de Goiás (UFG)

³¹⁰ Universidade de Oviedo (Espanha)

³¹¹ Universidade Federal de Goiás (UFG)

ocorrem semanalmente, e há vários anos, no “Bar dos Artistas”, um dos estabelecimentos comerciais sediados no conhecido mercado da Cidade de Goiás, município considerado patrimônio histórico da humanidade pela UNESCO. Naquela ocasião, por volta das nove horas da manhã, como de costume, pessoas da comunidade local e também oriundas de regiões próximas, começaram a chegar àquele espaço, trazendo consigo seus instrumentos musicais, como, por exemplo, violões, acordeons e gaitas. Aos poucos, e, curiosamente, ignorando o balcão que separa os espaços interno e externo daquele boteco, um grande círculo de músicos se formou para, na sequência, começarem a fazer música. Era como se o local pertencesse a todos que ali estavam. A partir de então, visitantes do mercado atraídos pela cantoria, formaram um pequeno público. Vários deles, inclusive, somaram-se à roda, utilizando-se, na maioria dos casos, de instrumentos percussivos adaptados (caixa de fósforo, colheres etc). Com o passar do tempo, novos participantes e curiosos chegavam e, concomitantemente, alguns outros saíam da roda de música, sem, entretanto, interromper o espetáculo, ou mesmo, sem alterar o nível de entrosamento e comunicação social.

Da ocorrência acima relatada, alguns outros aspectos foram considerados relevantes para a continuidade desse estudo. Na perspectiva da pesquisadora, naquele lugar todas as diferenças culturais, de classe social, de etnia e de idade eram sucumbidas ao som das canções entoadas. A musicoterapeuta identificou, ainda, o pleno exercício da democracia naquele acontecimento, ou seja, todos tinham e exerciam direitos iguais por meio daquela experiência musical. Conseqüentemente, ficaram nítidos os sentimentos de satisfação e bem-estar estampados nos rostos dos participantes, refletindo, dentre outros aspectos, um verdadeiro sentimento de pertencimento, além de algumas funções cognitivas, como percepção, memória, pois eram capazes de cantar uma infinidade de músicas de cor, com

sincronização rítmica, melódica, sem ensaio prévio. Esse episódio exemplifica a íntima relação entre a música e o ser humano, além de reafirmar suas várias funções e sua relevância nos diferentes contextos e configurações (CIRELLI; TREHUB; TRAINOR, 2018; TREHUB; BECKER; MORLEY, 2015). Aliás, os aspectos acima mencionados encontram-se entre as abordagens relacionadas ao estudo da Música, ou seja, a Musicologia.

A Musicologia atual mostra-se bastante abrangente. Para o pesquisador Richard Parncutt (2007, p. 2), após consultar os termos *Musicology* e *Musikwissenschaft* em conhecidas enciclopédias musicais, dentre elas, a *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) e *Musik in Geschichte und Gegenwart* (1997), esclarece que essa área científica abrange, na realidade, todas as abordagens disciplinares para o estudo da música. Desse modo, como já foi dito, contemplaria todas as suas manifestações e em todos os seus contextos. Visando proporcionar um melhor detalhamento, o autor cita, dentre outras, as manifestações de ordem física, acústica, geográfica, cultural, sociológica, histórica, digital, etnológica, pedagógica, psicológica, fisiológica, medicinal e terapêutica.

Falando sobre alguns desses aspectos, a pesquisadora Maria de Lourdes Sekeff (2007, p. 17), afirma que essa linguagem é um poderoso agente de estimulação motora, sensorial, emocional e intelectual. Ao minudenciar a ação da música sobre o ser humano, essa musicóloga afirma que

Falar do *poder* da música é assinalar de algum modo a sua influência no ser humano pois, como fenômeno físico (*som, ruído, silêncio* - objeto da físico-acústica) e como fenômeno psicológico (*relações sonoras* - objetos da psicologia), seus elementos constitutivos e sua sintaxe de semântica singular induzem correspondentes movimentos biológicos,

fisiológicos, psicológicos e mentais. (SEKEFF, 2007, p. 69).

A influência da linguagem musical sobre o ser humano é evidenciada por diversos relatos históricos. Para os povos antigos era considerada uma poderosa força mágica capaz de auxiliar, inclusive, a cura de enfermidades. Sabe-se, a título de exemplo, que em algumas culturas primitivas, a doença era considerada um desequilíbrio psicossomático/espiritual (pecado). Em outras palavras, um mau espírito seria capaz de alojar-se no cérebro de uma pessoa em pecado, enquanto a música (dom divino), associada a outras práticas espirituais, tinha o poder de ajudar a restaurar o equilíbrio desse indivíduo que fora comprometido pelo pecado. Um dos procedimentos utilizados para desalojar o mau espírito do indivíduo era a trepanação. Tratava-se de um procedimento cirúrgico, no qual um orifício, considerado suficiente para libertar a pessoa daquela maldição, era feito na calota craniana. Tanto a trepanação como, por exemplo, os rituais xamânicos eram acompanhados por músicos (cantores, percussionistas) com o propósito de reforçar a cura (POCH BLASCO, 1999). Guardadas as devidas proporções e peculiaridades, registra-se que esta prática atravessou os séculos, sobrevivendo até os dias atuais, salientando que a música nunca deixou de ser utilizada neste contexto.

Se por um lado a música era reconhecida como efetivo meio divino/terapêutico para o restabelecimento do equilíbrio, ou seja, para aplacar a ira dos deuses e consequentemente obter a cura, por outro, não passavam despercebidos os efeitos que ela causava sobre o corpo humano. A respeito disso, sabemos que antes do século VI a. C. os gregos já atribuíam benefícios fisiológicos para música (SPANOUidakis, 2015). Contudo, as primeiras referências sobre a influência da música no ser humano encontram-se registradas em alguns papiros egípcios datados de 1.500 a.C., descobertos pelo egiptólogo britânico Flinders Petrie

(1853-1942), por volta de 1899, no povoado de Kahum (SEKEFF, 2007). De acordo com a autora, esses papiros relatam o uso de recursos musicais na estimulação da fertilidade das mulheres.

Na historiografia musical existem várias outras referências que evidenciam a relação existente entre a música e a medicina ao longo dos tempos. Um dos casos diz respeito ao grego Herófilo, destacado médico da cidade de Alexandria que no século III a. C., regulava a pressão arterial de acordo com a escala musical associada à idade do paciente. Em outro momento, já no renascimento, destacam-se os textos escritos pelo teórico musical italiano Gioseffo Zarlino (1517-1590), em parceria com o médico belga A. Vesalius (1514-1564). Por fim, no Século XVIII temos a primeira publicação (1789) - no *Columbian Magazine* - de autoria anônima, sobre a música considerada sob o ponto de vista fisiológico (POCH, 1999). Enfatizamos que estes são apenas alguns dos inúmeros exemplos já descritos na literatura, acerca dos efeitos fisiológicos da música no ser humano.

Desde as práticas musicais da Antiguidade até as mais recentes pesquisas científicas, observa-se o incansável desejo de compreender os efeitos da música sobre o ser humano. Sobre isso, cumpre salientar que o interesse por investigações sobre esse tema teve um significativo crescimento a partir dos avanços tecnológicos constatados nas últimas décadas. Para se ter uma ideia, podemos citar a busca efetuada por Alcântara-Silva (2018), em junho de 2018, na base de dados Scopus, utilizando o descritor *Music and Brain*, sem limite de data. Os resultados dessa averiguação encontram-se na Tabela 1.

Tabela 1. relação de artigos publicados por ano de publicação.

Período	Music and Brain
1926 - 1935	2
1936 - 1948	3
1949 - 1961	6
1962 - 1973	37
1974 - 1984	110
1985 - 1995	220
1996 - 2006	1042
2007 - 2017	3455

Fonte: tabela elaborada pelos autores.

Fez parte deste pequeno levantamento de dados, a identificação das áreas em que estes artigos foram publicados. O resultado desse processo apontou a existência de 29 áreas distintas, sendo que as cinco áreas que se destacaram foram: Bioquímica, Genética e Biologia Molecular (628 artigos); Artes de Humanidades (723 artigos); Psicologia (1.012 artigos); Medicina (1.894 artigos); e Neurociência (2.119 artigos). Ressalta-se, desse inventário, que o crescente interesse dos investigadores teve início na década de 1980 e, ainda, o fato de a Neurociência despontar como a maior área de interesse dos investigadores que se dedicam à compreensão dos efeitos da música sobre o homem.

A Neurociência é uma ciência interdisciplinar que estuda o sistema nervoso central quanto às estruturas, funções, mecanismos moleculares, aspectos fisiológicos, além da compreensão das doenças do sistema nervoso (REF). É

nesse ambiente interdisciplinar, que se encontra, particularmente, a neurociência da música. Por sua vez, a neurociência da música envolve as áreas da psicologia da música, da biologia da música, da neurofisiologia da música e da cognição musical (aprendizagem, linguagem, percepção musical, criatividade). Para mais, abrange a interação das áreas auditivas com as áreas cognitiva e motora do cérebro (controle motor para tocar um instrumento musical, sequência de movimentos, timing, organização do movimento no espaço etc) e, ainda, com a música e linguagem (REF). O Quadro 1 apresenta de forma resumida as áreas cerebrais envolvidas com o a música, a sua localização e função de maneira geral e a função específica relacionada à música.

Dentro deste contexto interdisciplinar, que inclui as teorias e metodologias próprias de disciplinas vinculadas às áreas da Biologia, da Psicologia e das Ciências Cognitivas, surge a Biomusicologia. Cabe dizer que esse termo, alicerçado nas ideias darwinistas, e criado por Niles Wallin em 1991, revela-se uma área que estuda, mais especificamente, a interface entre corpo, mente e música (BROW; MERKER; WALIN, 2001). Em outros termos, busca analisar cientificamente a interseção entre a origem da música e a origem da espécie humana, defendendo o ponto de vista, segundo o qual, a música seria inata ao ser humano, assim como a linguagem. E, além disso, a Biomusicologia almeja oferecer aplicações dessas abordagens científicas da música em campos como, por exemplo, a musicoterapia, o audiovisual e técnicas de aprendizagem.

Considerando a perspectiva defendida por Niles Wallin, verifica-se a divisão da área da Biomusicologia, essencialmente, em três subgrupos: a Musicologia Evolutiva, que trata das origens e o processo de transformação musical registrado ao longo dos tempos, em uma abordagem psicológica para relação específica entre música e evolução humana; a Musicologia Comparativa que examina os diversos papéis funcionais e usos da música em todas as culturas humanas,

incluindo os contextos e conteúdos dos rituais musicais, as vantagens e os custos da música (VARELA et al., 2010), além da Neuromusicologia que, por sua vez, trabalha com o viés do processamento musical cerebral e seus mecanismos neurais e cognitivos (BROWN; MERKER; WALLIN, 2001). Essa terceira subdivisão será explorada, de maneira mais abrangente, em um momento posterior desse texto.

Quadro 1. Resumo das áreas cerebrais e seu funcionamento relacionado à experiência musical.

ÁREA CEREBRAL	LOCALIZAÇÃO/FUNÇÃO	FUNCIIONAMENTO NA MÚSICA
Corpo caloso	Estrutura que conecta os hemisférios cerebrais.	A formação musical intensiva aumenta as conexões entre os hemisférios cerebrais e o tamanho do corpo caloso.
Córtex motor	Parte posterior do lobo frontal.	Planejamento, controle e realização dos movimentos (dançar, tocar, cantar).
Córtex Pré-frontal	Situado na parte anterior do lobo frontal. Está envolvido em comportamentos cognitivamente complexos.	Cria expectativas na música (ex: como um acorde se resolve), avaliação e satisfação das expectativas.
Córtex auditivo	Responsável pelo processamento de informação auditiva. Composta pelo córtex auditivo primário, secundário e de associação.	Três níveis são ativados com a escuta de sons e música e também quanto se imagina música.
Córtex Somato-sensorial	Situado no lobo parietal. É uma área de recepção, organização e integração das sensações oriundas das diferentes partes do corpo.	Permite a retroalimentação tátil, auditiva e visual ao tocar um instrumento musical. Retroalimentação proprioceptiva ao dançar e sensorial e auditiva ao cantar.
Córtex visual	Localizado no lobo occipital. É responsável pelo processamento da informação visual	Ativado ao executar um instrumento musical (seguir visualmente o movimento), ler partitura ou imaginar música.
Núcleo acumbens	Grupo de neurônios localizado no núcleo caudado. Está envolvido no circuito prêmio-recompensa (circuito motivacional ou dopaminérgico).	Sensação de prazer profundo provocada pela música. Este centro não se ativa diante de sons ou músicas que provocam medo.
Amígdala	Estrutura composta por um conjunto de neurônios situados nos lobos temporais, formando parte do sistema límbico. Estrutura envolvida no processamento e armazenamento de reações emocionais, sobretudo aquelas relacionadas ao social. Área essencial na coordenação do comportamento, como de respostas endócrinas e autonômicas a estímulos ambientais.	A música estimula e amígdala e regula o seu funcionamento. A escuta de música se conecta com o núcleo acumbens mediante um circuito dopaminérgico. Tem um papel importante na resposta autonômica, afetiva e comportamental relacionada com sons ou música que provocam medo.
Hipocampo	Localizado no lobo temporal que faz parte do sistema límbico e cumpre importante papel na memória de longo prazo.	Ativado quando se escuta música familiar, ao recordar melodias e letras de canções.
Cerebelo	Localizado na parte posterior do encéfalo. É uma estrutura que tem importante papel no controle e timing motor em alguns aspectos cognitivos.	Coordenação motora ao dançar, tocar instrumento musical, integrando todos os movimentos no tempo correto.

Fonte: quadro adaptado pelos autores a partir de Pfeiffer & Zamani: *Explorando el cérebro musical*, 2017

Antes disso, torna-se relevante dizer que cada um desses ramos da Biomusicologia (Musicologia Evolutiva, Musicologia Comparativa e Neuromusicologia) tem aspectos práticos que contribuem para o que poderia ser chamado de Biomusicologia aplicada (usos terapêuticos). Desse termo, compreende-se o anseio da área em fornecer *insights* biológicos sobre o uso da música em diversos setores da sociedade como, por exemplo: no tratamento médico e psicológico; nos meios audiovisuais como cinema e televisão; com o objetivo de influenciar o comportamento de massa em locais públicos; ou para potencializar a aprendizagem (BROWN et al., 2001). Seguindo com esse ponto de vista, os autores concluem que a música é um recurso essencial e uma fonte abundante de informação sobre a natureza e evolução humana e história cultural.

É importante sublinhar, porém, que os três principais subgrupos da Biomusicologia, apresentados por Niles Wallin, diferem-se da divisão clássica da Musicologia. Em alguns países da Europa Central a Musicologia costuma ser dividida em três grandes disciplinas autônomas: Musicologia Histórica, Etnomusicologia e Musicologia Sistemática. Por sua vez, esta divisão clássica está fundada na proposta original de Guido Adler que, segundo sua versão de 1919 (DUCKLES et al., 1980, p. 838) divide a musicologia em dois grandes grupos: a) O campo histórico (ou Musicologia Histórica), e b) Musicologia sistemática. Esta divisão encontra-se fundada em uma leitura dos estudos musicológicos em dois eixos: um eixo diacrônico (histórico) e outro sincrônico (sistemático). Para Adler, a Musicologia Histórica estuda a paleografia (notações musicais), as categorias históricas básicas (um estudo de formas musicais), as leis musicais e os instrumentos musicais, enquanto que a Musicologia Sistemática estuda as leis musicais (uma teoria musical fora do contexto histórico), estética e psicologia da música, educação musical e musicologia (na realidade, uma etnomusicologia fundada em estudos comparativos

etnográficos e folclóricos). A Etnomusicologia aparece, neste caso, como um subgrupo da Musicologia Sistemática possivelmente como reflexo do binarismo diacrônico/sincrônico que fundamenta esta classificação.

Durante o século XX, a classificação de Adler sofre modificações. Mas é em 1985, quando Joseph Kerman escreve seu conhecido *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, que surge uma importante leitura crítica da musicologia como um todo. Em seu livro, Kerman divide os estudos musicológicos em: a) Musicologia: um estudo da música clássica ocidental anterior a 1900 aproximadamente (geralmente adotando um perfil histórico); b) Teoria Musical: um estudo deste mesmo repertório, mas de 1900 em diante (frequentemente com um enfoque sistemático), e c) Etnomusicologia: um estudo das demais músicas, ocidentais e não ocidentais, dentro de seus contextos culturais (muitas vezes incluindo um viés antropológico) (KERMAN 1985, p. 15 e ss.). Contudo, a leitura crítica de Kerman nos mostra que a separação entre “Musicologia, Teoria Musical e Etnomusicologia não deveriam ser definidas em termos dos assuntos que estudam, mas antes em termos de suas filosofias e ideologias” (1985, p. 15), colocando em evidência a não neutralidade dos processos classificatórios.

Esta não neutralidade aparece em duas outras destacadas críticas de Kerman: uma crítica ao positivismo musicológico que orientava os estudos musicais, que estavam centrados na acumulação de dados (através de arquivos e pesquisa de fontes); e uma crítica à crença de que os dados falam por si, sem que seja necessário qualquer tipo de interpretação. A ausência de qualquer tipo de interpretação ou julgamento crítico dos dados é diversas vezes mencionada no livro, chegando a afirmar haver uma “ampla fobia no que se refere à interpretação histórica” (KERMAN 1985, p. 44). Hoje parece claro que os dados não falam por si, e também parece claro que os dados não estão simplesmente aí, no mundo, para serem observados. Ao

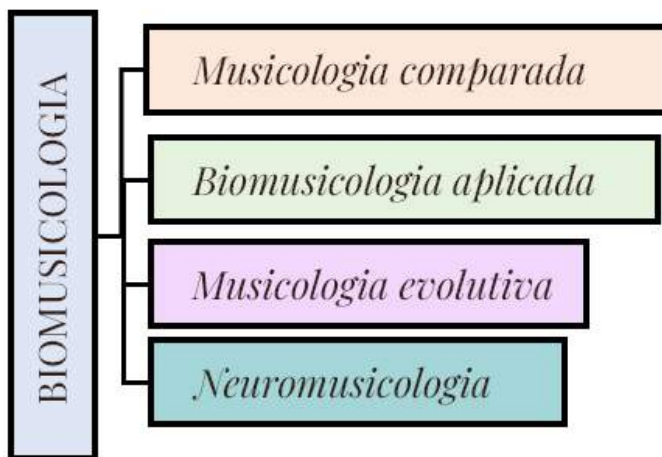
contrário, eles devem ser extraídos, e justamente por serem extraídos são modificados por uma seleção, um enfoque, um conjunto de crenças de quem realiza a extração. Em outros termos, os dados não são objetivos no sentido de serem independentes do observador.

Durante mais de uma década o livro de Kerman levantou questões fundamentais sobre os estudos musicológicos, e seus efeitos se fizeram notar rapidamente. Em 1991, Susan McClary publica *Feminine Endings: Music, gender and sexuality*, relacionando estudos culturais e musicológicos, e se torna uma entre outras marcas do início de uma nova musicologia. Em 1995, Lawrence Kramer publica *Classical Music and Postmodern Knowledge*, onde afirma que novos paradigmas conceituais “tem proliferado e problematizado os grandes princípios de ordem da racionalidade, unidade, universalidade e verdade, relançando-os como casos especiais de contingência, pluralidade, historicidade e ideologia” (p. xi). Em 1999, Nicholas Cook e Mark Everist organizam o livro *Rethinking Music*, uma coletânea de ensaios que refletem claramente o título do livro. O prefácio, assinado pelos organizadores, está todo centrado nas consequências geradas pelo livro de Kerman, e logo no primeiro parágrafo afirmam: “A história da musicologia e da teoria musical em nossa geração é a história de uma perda de confiança: não mais sabemos o que sabemos” (p. v). Talvez justamente por este significativo questionamento nas últimas décadas se tenha observado um deslocamento do foco musicológico de sua perspectiva histórica para sua perspectiva sistemática, que se expande significativamente passando a incluir campos de investigação musicológica antes inexistentes.

Segundo Parncutt (2007, p. 3), a Musicologia Sistemática recente pode incluir áreas de estudo como a “psicologia empírica e sociologia, acústica, fisiologia, neurociências, ciências cognitivas, e computação e tecnologia” e também “estética filosófica, sociologia teórica, semiótica, hermenêutica, crítica musical, e estudos culturais

e de gênero” entre outras (p. 1 e p. 7). Uma das principais diferenças de Parncutt com relação à classificação original de Adler está no fato de centrar-se na oposição geral/particular em lugar da oposição diacronia/sincronia. Em outras palavras, considera que a Musicologia Histórica e a Etnomusicologia estudam manifestações musicais específicas, e a Musicologia Sistemática estuda manifestações gerais. No entanto, Parncutt vai mais longe e finalmente revela que sua oposição fundamental não é exatamente esta, mas sim um modelo *top-down* (Musicologia Sistemática) que se opõe a outro *bottom-up* (Musicologia Histórica e Etnomusicologia) (p. 3). As afirmações de Parncutt são discutíveis, principalmente por sugerir indiretamente que a Musicologia Histórica e Etnomusicologia são subconjuntos da Musicologia Sistemática. Em todo caso, é relevante considerar que a Musicologia Sistemática de fato aparece ampliada por um conjunto de novas áreas de investigação, com destaque às áreas que se conectam com a biologia e campos correlacionados como ciências cognitivas e neurociências, entre outras. É dentro deste contexto de ampliação da Musicologia Sistemática e das conexões com a biologia que se insere a Biomusicologia.

Neste sentido, é mais do que uma coincidência que a Neuromusicologia, que é a terceira subdivisão da Biomusicologia indicada por Niles Wallin, tenha apresentado uma franca expansão desde o seu surgimento nos anos de 1980. Fato esse imputado à necessidade, como já foi mencionado, de compreensão dos efeitos da música sobre o homem (HOFMAN, 1993). A Neuromusicologia se dedica a estudar os processos cerebrais envolvidos na experiência musical, desde o processamento de recursos acústicos e a audição de melodias até a composição e o desempenho musical, o desenvolvimento ontogênico da capacidade musical desde o estágio fetal até a velhice (VARELLA et al., 2010; SPANOUDAKIS, 2015).



Sendo a Neuromusicologia uma ciência em desenvolvimento, decidiu-se, nesse estudo, verificar o número de publicações sobre o tema, por meio de um levantamento sistemático na base de dados SCOPUS. Como parâmetro para essa consulta foram utilizados os descritores *Music and Cognition*, *Musicology and Cognition*, além dos filtros "Neurociências" e apenas artigos, ou seja, foram excluídas outras formas de publicação como artigos de revisão, de conferências, capítulos de livro etc. O resultado dessa recolha de dados encontra-se exposto na Tabela 2:

Tabela 2. Número de artigos publicados por ano de publicação e os descritores “Music and Conition”, “Musicology and Cognition”, “Neuromusicology”.

Período	Music and Cognition	Musicology and Cognition	Neuromusicology
1974 - 1984	12	0	1
1985 - 1994	23	2	0
1995 - 2004	100	3	4
2005 - 2014	312	23	3
2015 - 2017	127	10	3
TOTAL:	574	38	11

Fonte: tabela elaborada pelos autores.

Um aspecto importante, observado nessa última busca, demonstra que, mesmo se tratando do mesmo assunto, o termo *Neuromusicology* ainda é pouco utilizado. Reflexões mais detalhada sobre este aspecto deixaremos para outro momento. Vale ressaltar que a Neuromusicologia é também conhecida como Neurociência Cognitiva da Música (NEUHAUS, 2017), portanto, temos aqui a relação música e cognição. Nesse aspecto, antes de darmos continuidade ao assunto principal, é importante abrirmos um parêntese para trazeremos algumas informações sobre a cognição, de maneira geral e sucinta.

A cognição diz respeito aos processos mentais envolvidos na aquisição, retenção e no uso do conhecimento adquirido, que envolvem principalmente a percepção, atenção, memória, pensamento, linguagem, interação social, adaptação ao meio. Para tanto, necessitamos do contato com o mundo externo, que ocorre por meio dos nossos sentidos (audição, visão, olfato, tato, paladar) e então falamos de sensação, que é uma reação ao mundo físico. A próxima fase é chamada de percepção, isto é, atribuição de significado aos estímulos sensoriais. A percepção engloba tanto as experiências anteriores como os novos aprendizados que podem fazer associações com experiências anteriores,

que servem como referência para atribuir os significados ao que foi captado e sentido pelo nosso sistema sensorial, através do nosso contato com o mundo exterior. Após a percepção, as nossas funções cognitivas - atenção, memória, linguagem, categorização, planejamento, resolução de problemas dentre outros - “entram em ação” para que possamos ser capazes de interpretar e integrar características da informação e, em seguida, responder por meio de um comportamento (HOCKENBURY; HOCKENBURY, 2003).

A cognição musical, especificamente para estímulos sonoro-musicais, segue o mesmo processo. Assim, o estímulo sonoro (música) é captado pelo ouvido externo e será encaminhado às áreas cerebrais específicas para ser percebido, integrado e a ele reagimos com respostas físicas, emocionais, cognitivas. Todavia, para que tudo isso se efetive de maneira eficiente e eficaz, é necessária também, a integração dos processos cognitivos. Pode-se afirmar, com base em Zatorre (2005), que qualquer experiência musical, seja ela, tocar, ouvir ou criar música demanda a participação de praticamente todas as funções cognitivas, principalmente, a atenção, armazenamento e recuperação/evocação da memória, planejamento motor, integração sensorio-motora.

Para reforçar este entendimento, através da Neurociência, temos conhecimento das várias áreas cerebrais envolvidas no processamento musical (Quadro 1). Ainda nesse sentido, King *et al.* (2019) identificaram, por meio de exames de neuroimagem, ativação da área motora suplementar, uma região cerebral associada à memória, aumento das concepções funcionais em redes corticocorticais e corticocerebelares após audição de música familiar preferida em pacientes com doença de Alzheimer em fase inicial. Em *Systematic Musicology: A Historical Interdisciplinary Perspective*, um dos volumes da série Springer Handbooks, tem um capítulo escrito por Eerola (2018), denominado *Music and Emotions*, que traz informações sobre conceitos

e descrição de estruturas cerebrais envolvidas no contexto da escuta musical.

Ainda sobre música e emoção Koelsch *et al.* (2018), usando imagens de ressonância magnética funcional, descobriram presença de conectividade funcional do sistema límbico, paralímbico (ínsula, córtex cíngulo e estriado), somatosensorial, visual, estruturas motoras e atenciosas. Concluem os autores afirmando que além da visão tradicional em que o córtex sensorial tinha apenas funções perceptivas, o córtex auditivo abriga regiões que são influentes dentro das redes subjacentes ao processamento afetivo da informação auditiva e dos sistemas sensoriais em geral, no processamento das emoções. Muitos outros exemplos poderiam ser citados aqui, mas estes já são suficientes para entendermos a interdisciplinaridade das ciências envolvidas nas atividades musicais.

Da junção Ciência e Música também surgiu a sonificação. Como exemplo, citamos o artigo denominado *Brainwaves in concert: the 20th century sonification of the electroencephalogram* publicado por Lutters e Koehler (2016) em uma revista neurocientífica de alto impacto. Em um dos tópicos denominado *Music from the brain* os autores relatam acerca da interface cérebro e computador para fins musicais dentro de uma perspectiva interdisciplinar. Tal processo acontece por meio da interação entre neurofisiologia e música experimental para a sonificação de ondas cerebrais, em busca da exploração dos limites sonoros entre a mente e a máquina (sonificação artística de ondas cerebrais).

CONCLUSÃO

Como se comentou antes, a Musicologia Sistemática passa a ser uma das áreas de grande destaque na Musicologia mais recente. Um conjunto de novas áreas de investigação passou a fazer parte da Musicologia, incluindo a Biomusicologia e áreas afins como as Ciências Cognitivas (ou

especificamente cognição musical), Neurociência e Música (Neuromusicologia), entre outras. Esta expansão parece ter uma direta relação com os profundos questionamentos dentro do campo da Musicologia, que surgem a partir da década de 1980, iniciados por Kerman (1985), e ampliados por diversos outros autores. Considerando a ampliação da Musicologia Sistemática e os questionamentos da Musicologia em conjunto, torna-se possível interpretar o crescente interesse por novas áreas de investigação e, especialmente, àquelas relacionadas com a Biomusicologia. Como uma busca por pontos de referência justamente quando, nas palavras de Nicholas Cook e Mark Everist (1999, p. v), os questionamentos da musicologia levaram a uma “perda de confiança” e um “não saber mais o que sabemos”.

No entanto, é certo que este crescente interesse pode vir acompanhado de um retorno a um positivismo que, quando ignora a validade dos recentes questionamentos à Musicologia, aparece como um positivismo ingênuo. Por outro lado, estas novas áreas de investigação são áreas que podem oferecer uma significativa contribuição aos estudos musicológicos. Neste sentido, nossa visão é que este giro a novos e inovadores campos de investigação, quando realizados como estudos efetivamente musicológicos, podem ser parte efetiva de uma musicologia sistemática ampliada. Surgem, assim, novas hipóteses, novas ferramentas e procedimentos de investigação que, se não respondem diretamente aos questionamentos musicológicos em aberto, pelo menos oferecem uma perspectiva original e válida que pode auxiliar a sair do impasse iniciado na década de 1980. Além disso, permite lançar questionamentos novos, originais, que antes estavam fora do alcance da Musicologia, realizando assim uma efetiva contribuição às pesquisas musicais.

Finalmente, entendemos que as ciências se encontram, de alguma maneira, no eixo da interdisciplinaridade, se fundem para alcançar o objetivo maior que é estudar a

música em suas variadas perspectivas e isso não invalida nenhuma teoria posta e nem impede que outras possam surgir. Além do mais, todas as descobertas trazem benefício para o uso da música em várias áreas. Aos musicólogos cabem a tarefa de continuar desbravando este grande universo da música.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA-SILVA, T.R. *Neuromusicology*. Palestra proferida por ocasião do VIII Simpósio Internacional de Musicologia. Pirenópolis, 2018. Disponível em https://www.researchgate.net/profile/Tereza_Alcantara-Silva/publications. Acesso em: 10 jan. 2019.

BROWN, Steven; MERKER Björn; WALLIN, Nils L. *The origins of music*. London: MIT press Cambridge, 2001.

CIRELLI, Laura K.; TREHUB, Sandra. E.; TRAINOR, Laurel. J. Rhythm and melody as social signals for infants. *Annals of the New York Academy of Sciences*, p. 1-7, 2018.

CLARKE, Eric.; DENORA, Tia.; VUOSKOSKI, Jonna. Music, empathy and cultural understanding. *Cultural Value Project, Physics of Life Reviews*, September, 2015.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

DUCKLES, Vincent *et al.* Musicology. In: SADIE. S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, v. 12, pp. 836-863, 1980.

EEROLA, Tuomas. Music and Emotions. In: BADER, Rolf. (ed.). *Springer Handbook of Systematic Musicology*. Berlim: Springer Handbook. 2018.

HOCKENBURY Don, H.; HOCKENBURY Sandra, E. *Descobrendo a Psicologia*, 2 ed. Barueri, São Paulo: Edições Manole, 2003.

HOFMAN, Shlomo. Neuromusicology: Essential Aspects. *Revista de Musicología*, Madrid, v.16, n.6, Del XV Congreso de la Socie-

dad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones: v.6 (1993), p. 3846-3866, 1993.

KANDEL Eric R.; SCHWARTZ, James H.; JESSEL, Thomas M.; SIEGELBAUM, Steven A.; HUDSPETH, A. J. *Princípios de Neurociências*. Tradução de Ana Lúcia Severo Rodrigues et al., 5 ed., Porto Alegre: AMGH, 2014.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1985.

KING, J. B.; JONES, K. G.; GOLDBERG, E. et al. Increased Functional Connectivity After Listening to Favored Music in Adults With Alzheimer Dementia. *The Journal of Prevention of Alzheimer's Disease*, jan. 2019.

KOELSCH Stefan; SKOURAS Stavros; LOHMANN Gabriele. *The auditory cortex hosts network nodes influential for emotion processing: An fMRI study on music-evoked fear and joy*. Austin: Satoru Hayasaka, University of Texas at Austin, USA. Plos One 13(1). Disponível em <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0190057> Acesso em: 10 jan. 2019.

KORSYN, Kevin. *Decentering Music: a Critique of Contemporary Music Research*. New York: Oxford University Press, 2005.

KRAMER, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.

LUTTERS, Bart; KOEHLER, Peter J. Brainwaves in concert: The 20th century sonification of the electroencephalogram. *Brain - A Journal of Neurology*, v.139, Issue 10, October 2016.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

NEUHAUS, Christiane. Methods in Neuromusicology: Principles, Trends, Examples and the Pros and Cons. In: SCHNEIDER, Albrecht (ed.). *Studies in Musical Acoustics and Psychoacoustics*, v. 4. Hamburg, Germany: Springer, 2017.

PARNCUTT, Richard. Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, v. 1, issue 1, 2007.

POCH BLASCO, Serafina. *Compêndido de Musicoterapia*, v.1. Barcelona: Helder S.A, 1999.

SEKEFF, M. L. *Da música, seus usos e recursos*. São Paulo: UNESP, 2007.

SPANOUDAKIS, Dimosthenis. Neuromusicology and Byzantine Chant: An interdisciplinary approach with multiple benefits Preliminary study, goals and prospects. In: KARAGOUNIS, K. Ch.; KOUROUPETROGLOU, G. (ed.). *The Psaltic Art as an Autonomous Science*, June-July 2014, Volos, Greece, 2015.

TREHUB, Sandra E.; BECKER, Judith; MORLEY, Iain. Cross-cultural perspectives on music and musicality. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, v. 370, n. 1664, 2015.

VARELLA, Marco Antônio C.; FERREIRA, José Henrique B. P.; COSENTINO, Leonardo Antônio. M. et al. Sex Differences in Aspects of Musicality in a Brazilian Sample: Adaptive Hypotheses. *Cognition e Musical Arts*, vol 4 (1-2), 2010.

ZATORRE, Robert. J. Music, the food of neuroscience? *Nature*, v. 434, 2015.

SOBRE OS AUTORES

Organizadores

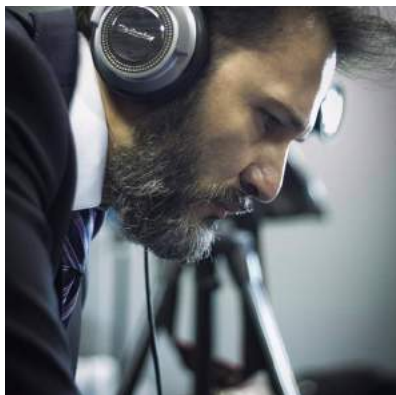


Ana Guiomar Rêgo Souza

Doutora em História Cultural pela UnB. Mestre e Bacharel em Música pela UFG. Professora Associada da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG. Coordena o LABMUS - Laboratório de Musicologia da EMAC/UFG. Preside o Simpósio Internacional de Musicologia realizado em parceria com o CARAVELAS - Centro de Pesquisas em História da

Música Luso-Brasileira (CESEM /Universidade Nova de Lisboa) do qual é membro. Publicou em parceria com Kleber Damaso e David Cranmer a coletânea "O Grande Governador da Ilha dos Lagartos": "Práticas de Pesquisa e Criação em Artes" (livro), "Livro de Partituras", "Álbum de Fotografias", DVD, Videoaula. Tem publicado capítulos de livros, artigos em revistas científicas qualificadas e em Anais de eventos nacionais e internacionais. Tem produzido óperas e musicais resultantes de pesquisas históricas e musicológicas. Foi Diretora da EMAC/UFG de julho de 2010 a janeiro de 2019. Recebeu: do Governo do Estado de Goiás e do Conselho Estadual do Estado de Goiás a "Medalha do Mérito Cultural" por sua importante contribuição à cultura goiana (2016); da Academia Goiânia de Artes e Letras do Estado de Goiás recebeu a comenda "Medalhão AFLAG - Mulheres que engrandecem o Estado e de Goiás" (2018); da Câmara Municipal de Goiânia recebeu o "Diploma de Honra ao Mérito pelos relevantes serviços prestados à Cultura Goiana" e do Governo do Estado de Goiás e do Conselho Estadual do Estado de Goiás o "Certificado de Mérito Cultural pelo importante contribuição à cultura goiana".

Orcid: 0000-0001-6936-3262



Robervaldo Linhares Rosa

Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Bacharel em Música, Piano pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Pianista e musicólogo, "Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música - Brasil", "1o

Prêmio Concurso Nacional de Piano Art-Livre - São Paulo" e "1o Prêmio Concurso Nacional de Piano do Instituto Brasil-Estados-Unidos - Rio de Janeiro". É professor da UFG desde 2009. Coordenador do curso de Licenciatura em Música. Desenvolve pesquisas que procuram conciliar a prática musicológica com a prática interpretativa. Além de atuar na graduação, também desenvolve atividades no curso de Especialização Arte/Educação Intermediática Digital (EMAC/UFG) e no Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Música - Mestrado, nas linhas de pesquisa: Música, Criação e Expressão e Música, Cultura e Sociedade (EMAC/UFG). Como intérprete é divulgador do repertório dos séculos XX e XXI, sobretudo da obra Almeida Prado e Estércio Marquez Cunha. É constantemente requisitado pela nova geração de compositores para que inteprete suas obras em estreias mundiais. Tem apresentado recitais em diversas cidades do Brasil e do exterior. Em sua atividade camerística, cite-se o "Duo Limiares", com a flautista Sara Lima, cujo CD "Flauta e Piano na Belle Époque Brasileira" foram lançados em 2016. Publicou "Poemas de Nascer", "Poemas de Amor e Variações". Participou do CD "O som de Almeida Prado". Publicou o livro "Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira", contemplado com o "Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2013". Em novembro de 2017, realizou uma turnê europeia, apresentando-se em Portugal, Espanha e Alemanha.

Orcid: 0000-0003-3754-9374



David Cranmer

David Cranmer é docente e musicólogo na Universidade Nova de Lisboa. Os seus diversos interesses de investigação incluem a música em Portugal e no Brasil desde o século XVIII até inícios do século XX, a terminologia dos instrumentos, a catalogação de arquivos e bibliotecas musicais, e a vida e

obra de Marcos Portugal e de Camille Saint-Saëns. É igualmente pianista e organista.

Orcid: 0000-0001-6537-5231

Outros autores

Adalberto Paranhos

Doutor em História Social pela PUC-SP. Mestre em Ciência Política pela UNICAMP. Estágio pós-doutoral em Música na Unicamp. Professor associado da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), atuando na graduação e pós-graduação em Ciências Sociais e no Programa de Pós-graduação em História e na graduação em Música. Bolsista produtividade do CNPq. Professor visitante da Universidade de Lisboa. Editor de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. Participa de 13 conselhos editoriais e consultivos de outras publicações. Exerceu a vice-presidência e a presidência da seção latino-americana da *International Association for the Study of Popular Music* (2006 e 2010). Suas pesquisas e produção entrecruzam História Social, Política e Cultura, com ênfase em Música Popular. Entre os temas mais frequentes de seus estudos se encontram política, ideologia, hegemonia, "Estado Novo", governo Vargas, trabalho, trabalhismo, nacionalismo, censura, música popular brasileira, símbolos nacionais, samba, malandragem, Bossa Nova e historicidade das canções.

Orcid: 0000-0002-0145-4544

Alberto José Vieira Pacheco

Doutorado em Música, Mestrado em Música e Bacharelado em Física pela UNICAMP. Professor Adjunto da UFRJ. Pesquisador Residente da Fundação Biblioteca Nacional. Investigador colaborador do CESEM na Universidade Nova de Lisboa, onde realizou seu pós-doutoramento como bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal. Publicou os livros "Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI (2009) e "O Canto Antigo Italiano" (2006). Autor de vários artigos publicados em revistas científicas e de coleções de ensaios. É coordenador/editor do "Dicionário Biográfico Caravelas". Como intérprete vem se dedicando intensamente ao repertório vocal luso-brasileiro. Colaborou com a gravação do CD *18th century Portuguese Love Songs* do grupo inglês *L'Avventura London*. Ministrou curso de Canto do *Atelier du Séminaire 'Ryth-mes Brésiliens'*, realizado pelo GRMB-OMF, da Universidade Paris-Sorbonne. Regente, preparador vocal e arranjador dos CoLeGaS, coral da ILGA Portugal. Desde abril de 2016, é o maestro fundador do Coral Prisma UFRJ.

Orcid: 0000-0002-9226-338X

Ana Maria Liberal

Doutorado em História da Música pela Universidade de Santiago de Compostela com distinção e louvor. Licenciada em Engenharia Civil e diplomada com o Curso Superior de Piano. Leciona na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto (ESMAE-P. PORTO). É investigadora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa, onde coordena o Polo CESEM-P. PORTO. É, ainda, membro do grupo de investigação "Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais", sediado na Universidade Federal de Pelotas (UPel), com o qual acaba de publicar o livro "Estudos Musicológicos Luso-Brasileiros: Grupo de Pesquisa Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais", editado por Luiz Guilherme Goldberg e organizado por Ruthe Zoboli Pocebon. É autora do livro "Club Portuense. Catálogo do Espólio Musical" e

coautora, com Rui Pereira e Sérgio C. Andrade, dos três volumes de “Casas da Música no Porto: para a história da cidade”. Em 2014, com Rui Pereira, contribuiu com o artigo *Liszt in the Case: The Repertoire of Virtuosi Visiting Porto in the Late 19th Century* para o livro *En pèlerinage avec Liszt»: Virtuosity, Repertoire and Performing Venues in the 19th-Century Europe*. Colabora regularmente com a Fundação Casa da Música, no Porto, na realização de palestras pré-concerto e concertos comentados, bem como na redação de programas de sala.

Orcid: 0000-0002-0419-1129

André Guerra Cotta

Doutorado em Musicologia pela UNIRIO, Mestrado em Ciência da Informação, Graduação em Regência pela UFMG. Musicólogo atuante em projetos como “Reorganização e Digitalização do Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro”, “Conservação e Instalação do Acervo Curt Lange”, “Instalação e Difusão do Museu da Música da Mariana”. É autor de artigos e livros nas áreas de Musicologia e Ciência da Informação aplicada à música, tais como “Arquivologia e Patrimônio Musical”, “Acervo Curt Lange - Guia”, “Guia do Museu da Música de Mariana” e *Archivos y música: reflexiones a partir de experiencias en Brasil y Uruguay*. Membro do Grupo RISM-Brasil; do Núcleo Caravelas do CESEM/UNL; da *International Musicological Society*; e atual Vice-Presidente da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). Professor Associado do Departamento de Artes e Estudos Culturais da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pós-Doutorado junto ao CESEM/UNL com o projeto “Fontes musicais manuscritas para violão em acervos luso-brasileiros”.

Orcid: 0000-0002-0306-0469

Anselmo Guerra

Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestrado em Ciência da Computação pela Universidade de Brasília. Graduação em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Professor Titular da Universidade Federal de Goiás (UFG). Foi pesquisador visitante no CRCA - *Center for Research in computing and The Arts* da Universidade da Califórnia San Diego. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música Computacional, atuando principalmente nos seguintes temas: composição musical, música computacional, música eletroacústica, música contemporânea. Foi coordenador do Mestrado em Música da UFG por três mandatos e vice-presidente da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica - SBME. Lidera o Núcleo de Música, Interdisciplinaridade e Novas Tecnologias - UFG do Diretório de Pesquisa do CNPq. É editor da Música HODIE, revista Qualis A1 CAPES.

Orcid: 0000-0001-9865-1386

Carlos Alberto Figueiredo

Doutorado em Música pela UNIRIO. Estágio pós-doutoral no CESEM da Universidade Nova de Lisboa. É professor nos Programas de Pós-graduação em Música da UNIRIO e da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Investiga o repertório sacro colonial brasileiro. Participou de projetos editoriais brasileiros com destaque para "Acervo e Difusão de Partituras" (edição de 51 obras brasileiras dos séculos XVIII e XIX). Atuou no projeto "Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro" que disponibilizou 17 obras dos séculos XVIII e XIX. É autor do "Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira: obras dos séculos XVIII e XIX"; dos livros "Música Sacra e Religiosa Brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais" e "Os Responsórios do Sábado Santo de David Perez". É regente do "Coro de Câmara Pro-Arte" e tem atuado como regente convidado dos coros da OSESP, "Camerata Antiqua de Curitiba" e Polifonia Carioca.

Lançou, em 2017, o CD digital “José Maurício Nunes Garcia: 250 anos com o coro da OSESP”.

Orcid: 0000-0002-1064-8367

Edson Zampronha

Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC - São Paulo, pós-doutorado pela Helsingin Yliopisto Universidade de Helsinki, pós-doutorado pela *Universidad de Valladolid*. Mestrado em Música pela UFRJ. Graduação em Composição e Regência pela USP. É professor na Universidade de Oviedo, Espanha. Publicou o livro “Notação, Representação e Composição (Notação, Representação e Composição) e, com Maria de Lourdes Sekeff, publicou a série de livros “Arte e Cultura - Estudos Interdisciplinares”. Seu catálogo de composições inclui mais de 100 composições para orquestra, música eletroacústica, ópera, instalações sonoras e música de câmara. Seus trabalhos estão incluídos em muitos CDs lançados por diferentes gravadoras e instituições. Três CDs são totalmente dedicados a suas composições: *Sensible*, *Modelagens*, *S’io esca vivo*. Recebeu alguns dos prêmios mais importantes do Brasil: duas vezes pela Associação de Crítica de Arte de São Paulo, 6º *Prêmio Sergio Motta*, o mais importante prêmio brasileiro de arte e tecnologia, por suas instalações sonoras *Atrator Poético*, criado com o Grupo SCIArts.

Orcid: 0000-0002-2219-3099

Eduardo Lopes

Título de Agregado em Música e Musicologia - Universidade de Évora. PhD in *Musicology - University of Southampton*. Efetuou estudos de bateria, jazz e percussão clássica no Conservatório Superior de Roterdão (Holanda). Bacharel pela *Berklee College of Music* (EUA) em Performance e Composição, com a mais alta distinção (*Summa Cum Laude*). Pós-doutoramento no Instituto Superior Técnico de Lisboa. Recebeu vários prêmios e bolsas de estudo nacionais e internacionais: Ministério da Cultura - Portugal; *Berklee Achievement Scholarship*; *Berklee International Grant*;

Fundação Luso-americana para o Desenvolvimento; Fundação para a Ciência e Tecnologia. É autor de vários artigos, livros e capítulos de livros. Realiza palestras e workshops em instituições internacionais, dentre elas: *UC-Berkeley* (USA); *California Jazz Conservatory* (USA); *St. Mary's College of California* (USA); *University of Cambridge* (UK); *University College of London* (UK). É avaliador da *European Research Council*. Apresenta-se regularmente com músicos renomados: Mike Mainieri; Myra Melford; Susan Muscarella; Dave Samuels, Bruce Saunders, Kevin Robb e Phil Wilson. Foi Professor Visitante Estrangeiro (equiparado a Professor Titular) na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Leciona na Universidade de Évora onde, atualmente, é diretor do doutoramento em Música e Musicologia da Universidade de Évora - Portugal, e coordenador do CESEM-Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, do pólo na Universidade de Évora. É Artista Yamaha (Europa), e *endorser* das marcas de instrumentos Zildjian e Remo.

Orcid: 0000-0002-6743-970X

Eduardo Meirinhos

Doutorado pela *School of Music na Florida State University*. Mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo, Graduação pela *Hochschule für Musik und Theater Hannover-em Ausbildungsklasse*. Atualmente é professor Associado da Universidade Federal de Goiás (UFG) e Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente em performance musical. Tem publicado em Revistas Científicas qualificadas e em Anais de Congressos. Atua em pesquisa e orientação. Tem ministrado cursos e workshops em eventos e instituições nacionais e internacionais. Como violonista tem se apresentado como solista e cameristas no Brasil, na América do Sul, na Alemanha e nos Estados Unidos da América. Gravou o CD "Radamés Gnattali - Sonatas e Sonatinas", o CD "Eduardo Meirinhos em Recital" e o CD "Sonatas por Eduardo Meirinhos". Foi diretor da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, no período de 2007 a 2010, e é seu atual dirigente. Atuou

em 2013 como Diretor Técnico da Orquestra e Coro Sinfônicos, Banda de Música e Banda Marcial do município de Goiânia. Nos anos de 2016 e 2017 foi Coordenador Geral de Cultura da UFG. Dentre suas iniciativas inclui-se a 1ª performance mundial da peça “Lisistrati” do compositor grego Nikos Platirrachos, 1ª performance mundial de Laudate Dominae, Toada Triste, Um tranquilo Entardecer e Cantiga de Ninar do compositor brasileiro Siegfried Schmidt e 1ª performance nacional de “Variations sur un Theme de Django Reinhardt” do compositor cubano Leo Brouwer.

Orcid: 0000-0002-9083-9103

Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães

Doutorado em Ciências Sociais - Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Graduação em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Goiás, Bacharelado em Piano pela Universidade Federal de Goiás. Atualmente é Professora Associada da Universidade Federal de Goiás em Goiás, onde leciona Percepção Musical, Cultura Currículo, Avaliação em Música e Pensamento Musical e Complexidade. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música e Cultura atuando principalmente nos seguintes temas: educação musical, avaliação em música, formação de professores, interdisciplinaridade e transdisciplinares. Líder do Diretório de Pesquisa - CNPq - Arte, Educação, Cultura. Tem publicado em revistas qualificadas artigos tanto na área musicológica quanto na área de Educação Musical.

Orcid: 0000-0002-2091-6134

Fernando Lacerda Simões Duarte

Bacharel em Direito (Mackenzie, 2006) e em Música (Composição e Regência), mestre e doutor em Música (UNESP, 2008; 2011; 2016). Seus principais temas de pesquisa são as práticas musicais religiosas católicas e acervos musicais brasileiros. Sua pesquisa de campo por acervos alcança cem cidades brasileiras. Autor de um livro e mais de 120 títulos em anais de eventos e periódicos, publicados ou em processo de publicação. Desenvolveu

estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (2016-2017) e atualmente realiza estágio junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, ambos financiados com bolsa CAPES / PNPd. Pesquisador junto a sete grupos de pesquisa brasileiros.

Orcid: 0000-0001-7506-5413

Flavia Maria Cruvinel

Doutora em Educação, linha de pesquisa "Educação, Trabalho e Movimentos Sociais" pela Faculdade de Educação - UFG, Mestre em Música e Especialista em Música Brasileira no Século XX pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG). Desenvolve pesquisas nas seguintes áreas: Ensino Coletivo de Instrumento Musical; Educação Musical em Espaços Alternativos; História Social da Educação Musical. Em 2005, publicou o livro "Educação Musical e Transformação Social". Atua como gestora e produtora cultural, com destaque para o "Projeto Música no Câmpus", "Goiânia Ópera Festival", "Série Música Consciente", "Série Músicas e Todas as Artes", "SBPC Cultural", *Brazilian Kaleidoscope* (ISME Grécia). Foi Membro da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura - segmento Música, do Ministério de Cultura Diretora Regional Centro-Oeste e segunda Secretária Nacional da ABEM. Recebeu as seguintes distinções: "Diploma de Destaque Cultural do ano" pelo Conselho de Cultura do Estado de Goiás, "Medalha do Mérito Legislativo Pedro Ludovico Teixeira" pelos relevantes serviços prestados ao estado de Goiás, "Troféu Medalhão da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás" - "Mulheres que engrandecem o Estado de Goiás". Em 2013 foi considerada umas das "75 Mulheres de Referência" do Estado de Goiás pelo Jornal "O Popular". Foi Coordenadora Geral de Cultura da UFG e, atualmente, é Pró-reitora Adjunta de Extensão e Cultura/Diretora de Cultura da UFG e Professora Adjunta da UFG.

Orcid: 0000-0002-7919-8720

Gyovana de Castro Carneiro

Doutora em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa – Portugal. É professora efetiva da EMAC-UFG. Atual presidente da Sociedade Goiana de Música. Já foi membro do Conselho Estadual de Cultura de Goiás e do Conselho Municipal de Cultura da Cidade de Goiânia. Coordena a Séries - “Concertos na Cidade” e “Concertos UFG”. Coordenou o V e o VI Simpósio Internacional de Musicologia da EMAC-UFG. Foi presidente da Comissão Organizadora do 40º, 41º e 42º Festival Internacional de Música da EMAC-UFG. Coordena o “Projeto Concertos Didáticos para Juventude”. Em Portugal realizou turnê pelas escolas do país divulgando a música brasileira. Apresentou trabalho e publicou nos anais dos III (2013) e IV (2015) Simpósio sobre os Paradigmas do Ensino do Instrumento Musical no Século XXI, Universidade de Évora. Apresentou trabalho e publicou nos anais da Semana Brasileira da Universidade de Coimbra - 2011. Publicou trabalhos em revistas especializadas da Escola de Música da Universidade de Campinas (UNICAMP) e da Universidade de São Paulo (USP). Colaborou com a obra “Ricardo Tacuchian e sua obra - catálogo e notas biográficas” organizadas por Elizete Higino e Valéria Peixoto. É pesquisadora do Laboratório de Musicologia da EMAC-UFG e membro do Grupo de Estudos de História e Imagens em parceria com a UFG e o CNPq.

Orcid: 0000-0002-7796-7223

Heloisa Selma Fernandes Capel

Historiadora, professora pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Pós-doutorado em Arte e Cultura e coordena o Grupo de Estudos de História e Imagem - GEHIM (CNPq/UFG). É membro do GT Nacional de História Cultural e Editora da Revista “Nós: Cultura, Estética e Linguagens”, “Projeções Críticas da Modernidade. Modernismos e modernidades a partir da experiência goiana”. Atualmente é coordenadora do Programa de Mestrado em Ensino de História - Profhistória / UFG.

Orcid: 0000-0003-3939-015X

Heloísa de A. Duarte Valente

É doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Cultura Midiática (Universidade Paulista - UNIP), professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS/ ECA-USP). Seus interesses de pesquisa estão relacionados à semiótica musical, especialmente aos vínculos entre performance e as mídias; ainda, o papel da música nos processos culturais: música como memória na mídia, da mídia; pela mídia, a despeito da mídia. Organizou vários livros e tem vários artigos publicados sobre a música na cultura midiática e semiótica musical. Atualmente, desenvolve o projeto "*Sous le ciel de Paris: memória da canção francesa na cultura brasileira*".

Orcid: 0000-0002-3250-6722

Helvis Costa

Mestrado em Música - Performance Musical e Graduação em Música - Bacharelado em Violão pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). Desde 2012 é Professor da EMAC/UFG, lecionando Violão, Contraponto, Harmonia, Análise Musical. Atualmente, é Coordenador do Curso de Música/Bacharelado, Coordenador do Programa de Extensão Oficinas de Música, que oferece aulas de formação musical para a comunidade. Desenvolve trabalhos como camerista em diversas formações: duo de violões (com o violonista Fernando Machado), violão e violino (com o violinista Anderson Rocha) e violão e canto (com o tenor Adriano Pinheiro). Vem publicando regularmente em Anais de eventos. Foi Vice-Presidente e membro fundador da Associação Goiana de Violão - GOVIO, que promove recitais de violonistas locais, bem como concertos e *masterclasses* de instrumentistas nacionais e internacionais, fomentando as ações culturais da cidade de Goiânia e região. Dentre algumas atividades promovidas constam os recitais dos seguintes violonistas: Thierry Bégin-Lamontagne (CAN), Andreas von Wangenheim (ALE), Lazhar Cherouana (FRA), Judicæel Perroy (FRA), dentre outros.

Orcid: 0000-0002-4380-1591

Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves

Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e Música pela Universidade Nova de Lisboa, Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo, Bacharel em piano pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). É professora efetiva da UECE desde 2004, ensinando as disciplinas de Contraponto, Técnicas Básicas de Regência, Didática do Ensino da Música, Piano, Prática Coral, Prática de Banda e Elaboração de Projeto de Pesquisa em Música. É vice-líder do Grupo de Investigação em Regência e Interpretação Musical (IRIM) cadastrado no CNPQ. Fundou e regeu a Orquestra de Sopros da UECE. Foi cofundadora e regeu a Orquestra Experimental de Cordas e a Orquestra de Cordas do Núcleo de Extensão em Música da UECE (2005-2007). Foi ainda regente do coral da UECE. Como maestrina convidada, regeu a Orquestra Sinfônica da UECE, Orquestra de Câmara "Eleazar de Carvalho", a Banda Sinfônica de Tatuí, a Orquestra Sinfônica Jovem de Tatuí e a banda José Siqueira da UFPB. Regeu ainda bandas e orquestras de diversos festivais de música no Brasil e nos Estados Unidos. Em 2014, foi convidada para ser regente assistente do maestro Dario Sotelo na III Semana de Composição de bandas "Coreto Paulista". Estudou regência com importantes nomes nacionais e internacionais como os maestros Jerry Junkin, Larry Livingston, Richard Floyd, Thomas Lee, Roby George, Angela Woo, Craig Kirchoff, Mallory Thompson, Eleazar de Carvalho, Dario Sotelo, Dante Anzolini e Roberto Duarte. Estudou viola no Conservatório de Tatuí onde integrou a Orquestra Sinfônica Jovem desta instituição. Trabalhou neste conservatório como regente de orquestras de cordas infantis e infanto-juvenis.

Orcid: 0000-0002-3256-2169

Isabel Nogueira

Compositora performer e musicóloga, doutora em musicologia pela Universidade Autônoma de Madri, Espanha (2001) e Bacharel em Piano pela Universidade Federal de Pelotas, RS, Brasil (1993). Professora Titular do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

professora e orientadora dos cursos de graduação, Mestrado e Doutorado em Música (UFRGS), e Mestrado e Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural (Universidade Federal de Pelotas). Coordenadora do Grupo de Pesquisa em de Gênero, Corpo e Música (UFRGS), foi professora da Universidade Federal de Pelotas de 1997 a 2013. Suas pesquisas e publicações se desenvolvem sobre os temas de música e gênero, performance e criação sonora, musicologia e interdisciplinaridade. Lançou os trabalhos fonográficos *Vestígios Violeta* (2014), *Impermanente movimento, Voicing e LusqueFusque* (2016), *Mar de tralhas, Betamaxers, Légua, Meteoro-phoenix, Unlikely Objects e Hybrid* (2017), *Zah* (2018) e *Isama Noko* (2018). Seu foco de trabalho artístico tem sido a música experimental e os trabalhos colaborativos: participa do Coletivo Medula de Experimentos Sonoros (RS), do Coletivo Elatrônicas: sons e imagens (RS), tem o duo *Strana Lektiri*, com a artista sonora Leandra Lambert (RJ), o duo de experimentação sonora e movimento *Mulheres na Lua* com a compositora e performer Ana Fridman e o trabalho *If I Were Me* em duo com a artista sonora Linda O'Keeffe.

Orcid: 0000-0003-2714-6563

Kátia Rodrigues Paranhos

Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora Titular do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Foi Coordenadora do Programa de Pós-graduação em História da UFU de 2012 a 2014. Docente do corpo permanente do Programa de Pós-graduação em História. Professora visitante da Universidade de Lisboa. Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq. É membro da Câmara de Assessoramento de Ciências Humanas, Sociais e Educação (CHE) da Fapemig. Autora, entre outros livros, de *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos (1971- 1982)*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2011, *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012 e *Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: cenas fora da ordem*. Campinas: Mercado de Letras, 2012. Co-organizadora dos livros *História e imagens: tex-*

tos visuais e práticas de leituras. Campinas: Mercado de Letras/Fapemig, 2010 e Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. Editora de ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte.

Orcid: 0000-0002-1974-1197

Luciane Viana Barros Páscoa

Doutorado em História Cultural pela Universidade do Porto. Mestrado em História pela PUC - São Paulo. Graduação em Artes Plásticas e graduação em Música pela UNESP. Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas e coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes. No curso de Música ocupa as cadeiras de História da Arte e Filosofia da Arte. Ainda nesta instituição, realiza atividade de pesquisa no Laboratório de Musicologia e História Cultural, no qual coordena a área de projetos, dentre os quais se destacam patrocínios importantes junto a instituições de projeção nacional, como Petrobrás, com o projeto «Ópera na Amazônia no período da borracha (1850-1910)». É líder do grupo de pesquisa «Investigações sobre memória cultural em artes e literatura - MemoCult», do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da UEA. É líder grupo de trabalho do Ridim-Brasil (Repertório Internacional de Iconografia Musical) no Amazonas. É autora do livro "Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada", e do livro "Álvaro Páscoa: o golpe fundo". Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Estética e História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: artes visuais, história da arte, teoria da arte, Manaus, Amazonas, arte luso-brasileira, iconografia musical, iconologia, arte contemporânea, fotografia, arte nos séculos XIX e XX.

Orcid: 0000-0001-7751-0189

Magda de Miranda Clímaco

Doutora em História Cultural (Universidade de Brasília - UnB) e Mestre em Música (Universidade Federal de Goiás - UFG). Professora Associada da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG. Como pesquisadora, integra a Comissão de Pesquisa e o Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho e o CARAVELAS - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, do Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical (CESEM), sediado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É membro da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). Atuando como pesquisadora tem investido na linha de pesquisa "Musicologia" abordando as seguintes temáticas: "Músicas brasileiras: memória, diversidade e processos multi-identitários"; "A música em Goiás: diferentes tempos e 45 espaços"; "Gênero Musical Choro: trajetórias históricas e atuais". Em sua linha de publicações constam diversos capítulos de livros, artigos em revistas científicas e em anais de congressos. Uma das responsáveis pela criação do Simpósio Internacional de Musicologia, promovido anualmente nas cidades de Pirenópolis e Goiânia pela EMAC/UFG, vem integrando a coordenação geral do evento desde 2011. Recebeu da Câmara Municipal de Goiânia o "Diploma de Honra ao Mérito pelos relevantes serviços prestados à Cultura Goiana".

Orcid: 0000-0001-8690-3945

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra, Mestrado em Musicologia no Instituto de Artes da UNESP, onde também se graduou em Instrumentos Antigos. É Bacharel em Direito pela Universidade Federal do Amazonas. Atualmente é professor do Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas, onde coordena o Laboratório de Musicologia e História Cultural. Tem desenvolvido projetos de pesquisa sob o estipêndio da ELETROBRAS, PETROBRAS, Secretaria de Cultura do Pará. Secretaria de Cultura do Amazonas, Associação Amigos do Theatro da Paz e FAPEAM. Tais projetos também

receberam apoio de entidades como FAPESPA, SESC, Fundação Tancredo Neves, Theatro da Paz, e Secretaria de Ciência e Tecnologia do Amazonas, dentre outros. Dirigiu a Orquestra de Câmara da UEA e atualmente toca na Orquestra Barroca do Amazonas, a qual também dirige. Suas principais linhas de atuação são História da Música no Brasil e em Portugal durante os séculos XVIII e XIX, estudo de tópicos, retórica e esquemas de contraponto na música ibero-americana e seu contexto criativo, bem como a prática musical historicamente informada. Tem trabalhos dedicados à ópera no Brasil e em Portugal, durante os séculos XVIII e XIX, em livros, capítulos de livros, edições de partitura e artigos em periódicos. Com a OBA lançou 5 CDs, o último em parceria com o Coro de Câmara da EMAC-UFG (Anjinhos bem xibantes: música no Brasil no começo do século XIX). Acaba de editar a partitura das árias de Guerras do Alecrim e Mangerona (1737), de Antonio Teixeira, como parte de seu trabalho junto ao CESEM-UNL.

Orcid: 0000-0003-0963-6577

Marcos Botelho

Doutorado em Música pela UFBA. Mestre em Música e Bacharel em Música -Trombone pela UFRJ. Atualmente é Professor de Trombone e Música de Câmara UFG, coordenador do Banda-Lab-UFG (Laboratório de estudos e práticas de bandas e instrumentos de sopros) e regente da "Banda de Câmara Tônico do Padre". Desenvolve pesquisas sobre as Bandas de Músicas e ensino do trombone. Desde 2016, desenvolve o projeto "Em busca da memória de uma Banda Centenária", com apoio do Fundo de Arte e Cultura de Goiás e do Itaú Cultural, fazendo o resgate da história e acervo da "Corporação Musical 13 de Maio", além de pesquisas com músicas de compositores goianos do século XIX e XX, desenvolvendo arranjos, edições e revisões deste repertório. Integra o "Quinteto Metais do Cerrado" e "Duo Martins Botelho". É coordenador do Simpósio Científico da Associação Brasileira de Trombonistas. Foi idealizador e Regente da Banda-Escola Euterpe Friburguense e da Banda

do Grêmio Português de Nova Friburgo e Regente Assistente da Orquestra Cândido Mendes, além de convidado vários grupos nacionais e estrangeiros, desatando-se: *Rigerwood Symphonic Band* (New Jersey - EUA) e *Bayern-volkblästband* (Freyung-Grafenau - Alemanha).

Orcid: 0000-0002-0201-1243

Marcos dos Santos Moreira

É Doutor e Mestre em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia, onde também obteve o diploma de Licenciatura em Música, e Especialista em Gestão Escolar pela Faculdade Montenegro. É Professor Adjunto da Universidade Federal de Alagoas. Mantém o Grupo de Pesquisa Metodologia e concepção social no ensino coletivo. Atua como coordenador de Estágio Supervisionado na Educação Básica dentro do currículo da Licenciatura. É membro do grupo "Investigação em Música" e pesquisador convidado ISET do Instituto de Ensino Superior Piaget em Viseu-Portugal. É editor da Revista Eletrônica de Música MUSI-FAL no qual é fundador do referido periódico e desenvolve anualmente Encontros sobre os temas Banda de Música, musicologia e Educação Musical denominado "JPMB-Jornadas Pedagógicas para Músicos de Banda". É autor dos livros "História das Mulheres nas Bandas de Música"; "Mulheres nas Bandas de Musica" e artigo sobre Mulheres e música em Revista RLAGG (Qualis B2), e II Paralaxe-UFBA, dentre outras. Tem apresentado trabalhos em diversos Congressos realizados no Brasil e no Exterior. Obteve classificação internacional para Congresso de Sociologia na Costa Rica, no evento ALAS. É um dos autores do trabalho de catalogação musicológica denominado "Memórias Musicais da Curica"; Volume 1 e Volume 2 (Acervo da Banda Curica e Bandas de Negros da Mata Norte). Está vinculado ao LAMUS- Laboratório de Musicologia da USP-Departamento de Música da Escola de Artes Ciências e Humanidades (EACH-USP).

Orcid: 0000-0001-9242-4377

Maria Cristina Prado Fleury Magalhães

Mestrado em Música pela UFG, produzindo estudos musicológicos sobre rap, hip-hop, identidades, representações e hibridações culturais - atuando na linha de pesquisa "Música, Cultura e Sociedade". Graduação em Educação Musical - Licenciatura UFG. Foi bolsista de Iniciação Científica e integrou o grupo de pesquisa em "Arte, Educação e Cultura da UFG". Também é graduada em Serviço Social pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2009). Possui experiência na área de direitos da criança e do adolescente, educação musical, políticas culturais, extensão universitária e estágio supervisionado em música. Trabalhou no projeto de extensão CEPAJ da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2010-2012). Atuou como docente no curso de formação de conselheiros tutelares ofertado pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2012) e lecionou como professora substituta no curso de Música-Licenciatura da UFG (2016-2018), período em que também orientou estagiários em música, coordenou o projeto de extensão Academia de Música - UFG e integrou a comissão organizadora do VIII Simpósio Internacional de Musicologia. Em 2016, foi primeiro lugar no III Prêmio SBPC/GO de Popularização da Ciência tendo seu artigo "Hibridações locais e processos identitários: o rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia" publicado pela SBPC/GO em 2017. Em 2018 teve seu artigo "Rimadores pequizeiros: hibridações e identidades no rap da Grande Goiânia" publicado pela revista ARTCultura (UFU).

Orcid: 0000-0002-9045-1790

Noé Freire Sandes

Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo. Pós-doutorado CPDOC/ FGV. Mestrado em História Política do Brasil pela Universidade de Brasília. Graduação em Licenciatura plena em História pela Universidade de Brasília. Professor titular da Universidade Federal de Goiás (UFG). Foi diretor da Faculdade de História da UFG. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil Republicano, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, identidade, nação, historiografia

e região. Desenvolve a pesquisa “Entre a memória e a história: os exilados da velha república” financiada pelo CNPq. É autor dos livros “A invenção da nação: entre a monarquia e a república”, “Nação, políticas de saúde e identidades (1920-1960)”, “O tempo revolucionário e outros tempos: o jornalista Costa Rego e a representação do passado (1930-1937)”, “História e memória em Goiás no século XIX: uma consciência da mágoa e da esperança” e inúmeros artigos publicados em revistas científicas e livros.

Orcid: 0000-0003-2713-8838

Othaniel Alcântara Junior

Doutorando em Ciências Musicais – Musicologia na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Évora. Mestre em Musicologia pela Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Graduado em Violino pelo Instituto de Artes da UFG (hoje, Escola de Música e Artes cênicas da UFG. Bacharel em Direito pela Faculdade Anhanguera de Ciências Humanas. Aperfeiçoou-se, como instrumentista, com os professores Marena Isdebski Salles e Alessandro Borgomanero. Foi violinista da Orquestra Filarmônica de Goiás (1981-1991) e da Orquestra de Câmara do IA/UFG, onde também foi coordenador. Professor da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG desde 1990. Coordenou o Curso de Musicoterapia (1999-2003) e a área de Música de Câmara. Presidiu, de 2008 a 2015, a comissão responsável pela elaboração, aplicação e correção das provas específicas do Processo Seletivo aos Cursos de Música da UFG. É editor e produtor musical. Entre 2013 e 2015 foi membro da CPC (Comissão de Projetos Culturais) vinculada a Secretaria de Cultura da cidade de Goiânia. Em 2015, foi eleito membro do Conselho de Cultura do Estado de Goiás. Atualmente é também colunista de música no Jornal “A Redação” de Goiânia/GO.

Orcid: 0000-0002-6567-8950

Paulo Augusto Castagna

É Graduado e Mestre pela Escola de Comunicações e Artes da USP e Doutor pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP, com Estágio Pós-Doutoral na Universidad de Jaén (Espanha). Foi bolsista do CNPq, da Funarte, da Fapesp e da Fundação Vitae, sendo atualmente pesquisador do CNPq, na categoria Produtividade. É docente e pesquisador do Instituto de Artes da Unesp desde 1994. Coordenou a Equipe de Organização e Catalogação da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (1987-1999), a Equipe Musicológica do projeto Acervo da Música Brasileira no Museu da Música de Mariana (Petrobras, 2001-2003) e o projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro (Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2007-2011). Coordenou o XXIV Congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) em 2014.

Orcid: 0000-0003-4757-9876

Thiago Cazarim

Doutor em Performances Culturais (2019) pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestrado em Filosofia (2011) além de bolsista da Escola de Verão *La description de l'action musicienne* promovida pelo Marc Bloch Zentrum de Berlim (2011). Graduado Música (Bacharelado em Instrumento Musical/ Piano - 2007). Suas pesquisas têm se voltado à reflexão dos aspectos teóricos da produção musical, sobretudo a partir de diálogos com o pensamento filosófico contemporâneo. Atualmente, é professor do Instituto Federal de Goiás. Publicou o livro "Estética, saber e Modernidade: a arqueologia de Michel Foucault e os signos musicais" além de vários artigos científicos em revistas qualificadas.

Orcid: 0000-0001-7754-1110

Tereza Raquel Alcântara-Silva

Docente e pesquisadora da graduação em musicoterapia e do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, Doutora em Ciências da Saúde pela

Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Música pela UFG; pós-graduada em nível de especialização em reabilitação neuropsicológica pela Faculdade de Medicina da USP e em Direito do Trabalho e Processual do Trabalho pela UFG; graduada em Musicoterapia pela UFG; Bacharel em piano pela UFG; Licenciada em Música pela UFG; Bacharel em Direito pela FACH. Formação em musicoterapia neurológica pelo *Center for Biomedical Reserach in Music - Colorado State University*. Convidada para ministrar palestras, cursos, wokshops em vários congressos das áreas da música, neurologia, psicologia. Autora de artigos e capítulos de livro que abordam as áreas de música, musicoterapia e neurociência, com ênfase em cognição.

Orcid: 0000-0002-9363-5747

Willbert Yvan Barbosa Fialho

Mestre em Música pela Universidade Federal da Bahia. Graduado em Direito pelo Centro de Estudos Superiores de Maceió. Músico Profissional desde 2000. Graduando do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Alagoas. Compôs e arranjou, em parceria com o compositor Jurandir Amadeu, a trilha sonora do documentário "Tabuleiro de Cana, Xadrez de Cativeiro". Elaborou arranjos para orquestra de câmara (seção de cordas) para o Espetáculo "O Mar Fala de Mim", da cantora angolana Irina Costa. Elaborou arranjos para: o espetáculo "O Mar Fala de Mim" da cantora Angolana Irina Costa, realizado no Teatro Deodoro, na cidade de Maceió/AL; para a "Grupo de Gafieira Cai Dentro". Participou de gravações de CDs de artistas locais, tais como: "Ricardo Mota, Álbum: Quando eu digo Samba"; "Chorano", "Cris Braun Álbum: Fábula"; Benedito Pontes Álbum: Linguagem Emocional; Ádila Becker; Chico Elpídio, Álbum: Contemporâneos; "Jailton Balbino"; "Bruno Tenório, Álbum: O Espelho e o Deserto". Diretor Musical e arranjador do espetáculo "Os sonhos não envelhecem" - Homenagem a Milton Nascimento". Diretor Musical e arranjador do show "Entre o copo, a vitrola e a fumaça" - Homenagem a Bossa Nova".

Orcid: 0000-0002-2894-7082

ÍNDICE REMISSIVO

A

- Abadia São Pedro de Solesmes 54
Abelardo Coimbra Bueno 669
Academia de Amadores de Música 322
Academia de Santa Cecília da Alemanha 54
Ação discursiva 741
Acervo da Biblioteca Frei Simão Dorvi 38
Acervo de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) 489
Acervo Vicente Salles 164
Achille Togliani 541, 552, 561
Acompanhamento 30, 75-79, 84-88, 92-94, 106, 227, 463-465, 542, 545, 592, 718, 723
Acordeão 317
Adelaide Sócrates 28, 30-31, 33, 39
Aerofone com botões 317
Aerofones 315, 325-326
Afrocaticismo 168
Alban Berg 454-455
Alberto Franchetti 642
Alberto Nepomuceno 25, 55, 73, 81, 84, 86, 92, 410, 412, 420, 495-496, 498, 618
Alberto R. De Faria 228
Álbum Hemispheres 629
Alessandro Niccolini 638
Alessandrina Botero 638
Alexandre Levy 495-496
Alphonse Leduc 37-38
Alter ego magnético masculino 545
Álvares da Costa 164

Amalia Agostoni 638
A Matutina Meiapontense 768
Amazônia 21, 179-180, 188, 597, 637, 657-658, 660, 836
Amélia de Mesquita 228
Análise classificatória ou taxinômica 115
Análise do executante 110
Análise por características 115
Analista-musicólogo 110
Ananda Zambi 278
Ana Xavier de Barros Tocantins 297
Anché A. Da Costa & Cia 615
Anna Francisca Xavier de Barros 34, 36, 300
Anna Francisca Xavier de Barros Marques Tocantins 36
Anna Francisca Xavier de Barros Tocantins (-) 300
Anti-cultura 535
Antônio Augusto da Silva 372, 381, 383
Antonio Cano 92-93
Antônio Cardozo de Menezes 494, 497
Antônio Carlos Gomes 225, 413, 497
Antonio Ceppi 638
Antônio da Silva Callado 494
Antônio Felix de Bulhões 42
Antônio José da Silva 175
Antônio Leal Moreira 225
Antonio Sabellico 638
Anton Walter Smetak 697
Apagamento 256
Aquino Japyassú 398-404
Arduino ou hackeamento 258
Arquivo Histórico Judaico de Pernambuco 158

Arquivo João Antônio Romão 18, 191-194, 196-201, 210-220, 222, 224, 227-230

Arquivo Municipal e Histórico Athayde Marcondes de Pindamonhangaba 201

Arquivos 75-76, 80, 89, 91, 94, 96-98, 105, 159, 194, 214-215, 223, 231, 233-234, 402, 479, 507, 510, 626, 670, 685, 767, 782, 810, 823

Arraial do Tejuco 107

Arte pictórica 551

Arthur Napoleão 63, 88, 489, 495, 497, 504

Artivismo 252-253, 255, 262, 283, 286-287

Artivismo Feminista 255

Artur Napoleão 63, 615

Ary Barroso 615

As Duas Pianistas 493, 497

As Duas Primas 493

Assembleia de Deus 148

Assis Pacheco 647

Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM 702

As variedades de Proteu 21, 580, 583, 591-592, 594, 596, 598

As Variedades de Proteu 21, 580, 583, 591-592, 594, 596, 598

Atílio Barbieri 647

Atlas Mnemósyne 625

Ato analítico 109

A Tribuna Livre 24, 34, 37-38, 40-42, 45, 57

Attílio Correia Lima 669

Attilio Ricci 93

Auditoria Cidadã da Dívida 99

Augusto Barjona 408

Aurélio Cavalcanti 614-615

Aurora Tocantins 42, 295

Auschwitz-Birkenau 625
Automóvel Clube de Goiás 675
A. Vesalius 805

B

Baixo contínuo 116, 123, 140-141, 592
Ballets de cour 590
Banda 20, 39, 53, 171, 205, 207, 209, 217, 266, 268-269, 273, 279-281, 284, 286, 326-327, 332-357, 359-362, 366-383, 385-388, 390-393, 395, 397-400, 402-405, 522-524, 629, 675, 712, 719, 829, 833-834, 838-839
Banda de música 39, 344, 349-356, 359, 361-362, 368, 397, 403-405, 675, 829, 839
Banda de Música da Polícia Militar 675
Banda Escudero 207
Banda Feminina da Companhia de Fiação e Tecidos 397-398
BAN-EMUFRJ 81, 84-85, 95
Barbara Corsetti 279
Bar dos Artistas 802
Batalha de rap 735, 743-744
Batalha de sangue 736, 742, 744, 755
Beat 736, 740, 742-745, 753-754, 758
Beethoven 66-69, 71, 73, 146, 376, 439, 453, 486, 488, 516, 757
Belém 164, 180, 511, 580, 637-638, 642, 646-649, 651-654, 656, 659-660, 728, 772
Belém-Brasília 772
Belkiss S. Carneiro de Mendonça 674, 676-677, 679-680, 685
Belkiss Spénzière 303
Belkiss Spenziéri Carneiro de Mendonça 29, 50
Belkiss Spenzièri Carneiro de Mendonça 28-29, 46, 305

Belle époque 20, 408, 412, 421-422, 424, 509, 615, 619, 644, 656, 842

Belle Époque, , 20, 408, 412, 421-422, 424, 509, 615, 619, 644, 656, 842

Bell hooks 254, 259, 282

Beniamino Gigli 541, 646

Bento Rodrigues 102

Bernardo Guimarães 605

Bevilaqua 615

Biblioteca Abraão de Carvalho 489-490

Biblioteca Alberto Nepomuceno 73, 81, 84, 86, 92, 618

Biblioteca da Ajuda 76-77, 84, 93, 104, 106

Biblioteca Nacional de Portugal 89-91, 98, 483, 488, 491, 505, 508

Biomusicologia 807, 809, 812, 817

Bombardino 353-355, 386, 388, 390

Bombo 335-337, 342, 379

Bonaventura Somma 226

Bonifrates 582, 597

Branca Dias 176

Brasil joanino e imperial 474

Braz Wilson Pompeu de Pina Filho 675, 679, 683-685, 836

Break 734, 741

Break dance 741

Bruce Pennycook 792

Budismo 149, 158

Buschmann & Guimarães 497-498, 615

C

Cadeia semiológica 110

Caixa de rufo 336-337, 342

Camargo Guarnieri 307, 681-682

Campana 316, 350
Canais de transmissão digitais 801
Canção 87, 92, 187, 240-243, 247-249, 254, 412, 415-422, 426, 459, 508, 533, 536-538, 540-545, 552-558, 561-562, 578, 635, 653, 759, 833
Canção e improvisação 254
Canção mediatizada 537
Canção napolitana 533, 536, 541-542, 556, 558
Cânones 122, 155, 168, 183, 186, 274, 581, 588
Canto da Verônica 24
Canto Orfeônico 208, 302, 702, 704
Capas de discos 239, 246, 627
Capital cultural 78, 100, 708
Capri 542, 547, 562
Carl Gottlieb Reissiger 93
Carlo Carturan 31
Carlos de Mesquita 64-66, 494, 496
Carlos Gomes 24, 225, 409, 413, 424, 494-495, 497, 510-511, 600, 641
Carolina Josefa Leopoldina Francisca Fernanda de Habsburgo-Lorena (-), a princesa Leopoldina 486
Cartaz do Festival Anarcofesta 631-632
Carte-de-visite 638
Cartões postais sonoros 555
Casa da Ópera do Padre Ventura 580
Casa de Bragança 89, 92-93, 98, 481, 500
Casa de Correção do Rio de Janeiro 31
Casa de Ópera 593
Casa Faulhaber 209
Casa Levy 495, 498
Cassiano Ricardo 599

Castel dell'ovo 532
Catechismo Deista 164, 187
Catolicismo popular 26, 162, 164, 184, 186
Catolicismo romano 150, 154, 168, 171, 177, 187
Catolicismo Romano 150, 154, 168, 171, 177, 187
Cavalhadas 160, 371-375, 382
Cavalleria rusticana 641-643, 645, 647-648, 651-655
Cecilianismo 54
Centenário da independência 767
Center for Research in Computing and the Arts (CRCA) na University of California 787, 826
Centro de Documentação Musical 253
Centro de Tecnologia das Radiações (CTR) do Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares (IPEN/CNEN/SP), 212
Centro-Oeste brasileiro 668
Centro Popular de Cultura, da UNE 241
Cesare Andrea Bixio 540
Cesare Bacchetta 638, 640-643, 645
Charles Expilly 607
Charles Lucien Lambert 62, 69-70, 73
Chateau D'Erouville 243
Chico Buarque 238, 248-249, 251, 757
Chiquinha Gonzaga 506, 513, 615
Christian Chevallier 243
Ciclo da Borracha 637, 657
Cidade de Goiás 18-19, 24, 27-30, 34-35, 37, 45, 55-58, 60, 288, 290, 298, 301-306, 309-311, 381, 669, 675-676, 678, 681, 683, 685-686, 770-773, 777, 802
Cinema Ideal 302
Cinema Iris 302
Circo Scarpinelli 207

Clarim 327-332
Clarinete 333, 335, 337, 341-342, 344, 370, 488, 491
Clarinetes 315, 335-336, 338
Claudio Villa 541-542
Cleofe Person de Mattos 197-198, 211-212, 235
Club Caravana Smart 301
Clube Fenix Alagoana 397
Clube literário 300
Cmusic, Csound, MusicC na linguagem C 782
Cognição 18, 22, 518, 524, 730, 779, 793-794, 807, 814-815, 817, 843
Colar de Pérolas 493
Coleção Charles Mintzer 656
Coleção da Real Biblioteca Nacional 489
Coleção Dom Oscar 79, 81-83, 102
Coleção Francisco Curt Lange 87
Coleção Guilherme de Mello 84-86, 92
Coleção Juan Dzazopulos 645
Coleção Preciosa de Poesias Sacras 30
Coleção Thereza Christina Maria 489-490, 510
Colégio de Pedro II 701
Columbia/Cigale 651
Columbian Magazine 805
Common Lisp Music, Nyquist na linguagem LISP 782
Companhia Alagoana de Fiação e Tecidos (CAFT) 395-396
Companhias líricas 637, 657
Compêndio de Música 36, 42
Computer Music Journal 791, 800
Conceição Tavares Coimbra 81, 104
Conciliar 224, 227, 238, 572, 764, 822, 842

Concílio Vaticano II 29, 155, 188, 209, 224
Conferência Nacional dos Bispos - CNBB 692
Configuração semântica 537
Congregação Cristã 148, 161
Congregação Cristã no Brasil 148, 161
Congregação da Missão 179
Conjunto Musical do Professor Lenza 675
Conservatório de Genebra 428, 437
Conservatório de Música 186, 253, 306-308, 474, 665, 667,
674-679, 682, 684, 686-687, 701
Conservatório de Música da UFG () 307, 678-679, 684, 687
Conservatório de Música de Pelotas 253
Conservatório Goiano de Música 304-306, 308, 310, 674,
677-678, 681
Conservatório Goiano de Música () 304-306, 308, 310, 674,
677-678, 681
Conservatório Imperial de Música 499
Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris 701
Constituição Brasileira de 695
Construção motívica 128
Contextos 89, 323, 399-400, 480, 521, 530, 537, 572, 667,
803, 808, 810
Contre-plongée 550
Conversor Analógico/Digital (ADC), 781
Conversor Digital/Analógico (DAC) 781
Copistas 191, 230, 346, 386-387, 492
Cora Coralina 59, 295, 773, 776
Coralto 352
Cordofone dedilhado 314
Cordofone friccionado com manivela e teclado 317
Coreografia 526-530

Corneta. 329-330, 332, 358
Cornetto 533
Coro da Boa Morte 28, 30-31
Corporação Musical Euterpe 205, 207, 224
Corre 279, 760, 763-765
Correio Oficial de Goyaz 40
Corumbá de Goiás 368, 371-375, 381, 392-393
Cosmopolitismo 411-412, 421, 423
Court masques 590
Covent Garden 647
CRISE POLÍTICA E ECONÔMICA 18, 74
Cristãos-novos 176-181, 183
Cronistas 768
Crundwald Costa (Professor Costinha) 676
CRUTAC - Centro Rural de Treinamento e Ação Comunitária 692
Csound 782-787, 801
Cultura de experimentação 258
Cultura de referência 535
Cultura hip-hop 741
Cunha Mattos 170, 294-295, 769
Curadoria 690, 711, 724

D

Dalva Albernaz do Nascimento 679
Dalva Maria Pires Machado Bragança 677
Dalva Maria Pires M. Bragança 305-306, 674
Dança 160, 169-170, 173, 253, 263, 281, 373, 459, 467-468,
525, 527-528, 536, 629, 675, 697, 701, 746, 757
D. Domingos Quirino de Souza 26
Deborah Tocantins 302

- Deísmo 164
- Denominação 24, 82, 85, 87, 89-91, 96, 182, 306, 349-352, 355, 532, 674
- Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola 159
- Desinfecção por irradiação ionizante 213
- Devir homossexual 245
- Dialética do esquecimento 162
- Diálogos intertextuais 538
- Diário Gazeta de Alagoas 397
- Diogo Fernandes 176
- Discurso impressionista 114
- Discurso parafrástico 114
- Discursos modelizados 115
- Discurso sobre a música 109
- Distinção 78, 328, 332, 588-589, 617, 700, 737, 825, 828
- Diversidade religiosa 148, 158, 166, 189
- D. João de São José Queirós 580
- D. João V 582, 596
- D. João VI 477, 482, 487, 503, 594, 823
- D. Joaquim Gonçalves de Azevedo 27
- Dmitri Hvorostovsky 541, 544
- Dobrado Espírito Santo 372, 381
- Documentação iconográfica de fotografias 256
- Dolce & Gabbana Light Blue 533, 546
- Dom Claudio José Gonçalves Ponce de Leão 27
- Domine, Tu mihi lava pedes 18, 24, 27, 42, 46, 49, 51-53, 56, 221
- Domingos Caldas Barbosa 87
- Dom Pedro 192-193, 196, 199, 214, 235, 486, 488-489, 491, 512
- Dom Pedro II 489, 491, 512

Dona Darcília Amorim 28, 30, 50
Dona Flor e seus dois maridos 248
D. Pedro I 195, 487-488, 491, 506, 510, 603
D. Pedro I do Brasil 487, 510
D. Pedro II 26, 66, 70, 398, 499, 603, 610, 701

E

Éden Teatro 654
Edição, , 16, 24, 30, 34, 42, 57, 62, 77, 79-80, 94, 110, 120, 123, 146, 168, 215, 219, 232, 262, 266, 274, 335, 342, 349, 363, 383, 385-386, 388, 390, 392, 397, 401-402, 471-472, 476, 479-480, 485, 489, 503, 511-512, 518, 547, 588, 593, 679-680, 683, 718, 792, 797, 799, 827
Edilson de Lima 77
Éditions Henry Lemoine 37
Edmea Camargo 302
Eduardo Castellano 638
Eduardo Souto 615
Educação Musical 16, 18, 21, 46, 58, 78, 82, 393, 475-476, 607, 662, 667, 675, 689, 699-700, 702, 704, 706, 725, 727-728, 796-797, 799, 810, 829-830, 838-839
Educação Popular 692-693
E Escola de Música e Artes Cênicas da UFG () 678
Ekfrasis 627-628
El Rei O Sn.r | D. Fernando 18, 92-93, 192
Emenda Constitucional 99, 102
Émiques 110
Emma Longhi 638
Empoderamento 19, 103, 252, 260, 267, 269-270, 274, 693
Empoderamento feminino 252, 693
Enciclopédia Larousse 108

Ennio Neri 540
Enrico de Franceschi 638
Érico Pieper 676
Ernest Ansermet 430, 432-433
Ernesto Nazareth 63, 506, 513, 615-616, 618-619
Ernesto Vieira 89, 92, 316, 332, 347
Ernest Widmer 697
Escala 129, 315, 347, 366, 419, 429, 449, 563, 590, 612, 805
Escola de Música da UFG () 309, 678
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro 499
Escola de Música e Artes Cênicas 16, 57, 308-309, 311, 503, 662-663, 667, 674, 676, 678, 681, 687-688, 709, 717, 729, 797, 822, 824, 828-830, 833, 836, 841, 843
Escola de Música e Artes cênicas da UFG 57, 308-309, 311, 662-663, 674, 676, 678, 681, 709, 829, 841, 843
Escola Goiana de Belas Artes 305, 673, 677
Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil 303, 680
Escolas Reunidas da Companhia Alagoana 396
Escola Superior de Agricultura e Veterinária de Viçosa 691
Escola Superior de Música de Lisboa 322
Escrita vocal e instrumental 116, 127
Espelho 276, 315, 522, 579, 613, 844
Espiritismo 158, 185, 405
Estércio Marquez Cunha 307, 679, 842
Estilo estrito 142
Estilo livre 142
Estilos de flow 735
Estruturas seriais 449, 451-452
Estudos de gênero 81, 253, 256, 262, 264, 266
Ética científica 96, 100

Etienne Carjat 640
Etnomusicologia 15, 103, 158-159, 184, 187, 809-810, 812
Ettore Bosio 654
Eufônio. Eufônio 342
Executante 109-110, 316
Experimentação sonora 252, 835
Explicação do texto 114

F

Fabbrica Italiana Dischi 651
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa 17, 322, 359-360, 836
Fagote 322, 324, 344, 387-388, 456
Família Bulhões 55
Família dos saxhorns 343, 352, 355
Família Real portuguesa 474, 481-482, 593
Família Tocantins 300
Fátima Guedes 249, 251
FATORELLI, Maria Lúcia 99-101, 105
Felix Mendelssohn 71
Félix Nadar 640
Female Pressure 262, 264, 286
Feminoise Latinoamerica 262-263
Ferdinando de Neri 638
Fernando Lona 240, 251
Festa de São Sebastião 372
Festejos 371-372, 767-768
Festivais Abolicionistas 45
Festival de Lucerna 446
Festival de Sanremo 533, 555

Festival Internacional de Música Belkiss Spenziere Carneiro de Mendonça 307
Festival Noise Rock 633-635
Festival Porongos 277
Finalidade da análise 111
Flauta 41, 298, 321, 335-338, 342, 344, 386-388, 435, 456, 543, 606, 842
Flautim 315, 336-338, 342-343
Flicorni 339, 353, 355-356
Flicorno 335-336, 348-355
Flinders Petrie 805
Flores de Salão 493
Flores do Baile 493
Folia do Divino 162, 371-372, 381
Folia do Divino Espírito Santo 162
Fonograma 248, 537
Fonotipia 647, 651
Fontes manuscritas 74-75, 89-90, 162, 595
Fontes manuscritas e impressas 90
Fontes musicográficas 97, 210, 217-218, 222
Fonte sonora 553
Formação da nação 767
Formação musical do musicólogo 111
Formas de documentação 252
Formulas performativas dramáticas 256
Fortepiano 315, 510
Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidade Públicas - FORPROEX 691
Fórum Latino-americano de Educação Musical - FLADEM 702
Fórum Nacional de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras - FORPROEX 694

Fotografia oitocentista 637-638, 659
Fragmentos seriais 451
Francesco Conti 638
Francesco Maria Bonini 638
Francisco Borja do Amaral 228
Francisco Braga 494-496, 498, 505
Francisco Bruno do Rosário 372, 378, 381, 383-384
Francisco de Mello Rodrigues 108
Francisco Gomes da Rocha 107
Francisco Manuel da Silva 225, 494-495, 497, 501
François Cahen 243
Frank Martin 20, 425, 427-437, 439, 442, 444-447, 450, 454,
460, 464, 469-472
Freestyle 736, 752-755, 765
Frei Ângelo Dargainatz 30
Frei Germano Llech 28, 58
Friedrich Klose 428
Fundação Conservatório Goiano de Música 305
Fundo Albertina Mântua 89-90

G

Gabinete Literário 300
Gabriela Belnhak 280
Gabriela Belnhak Moraes 280
Galope 373, 382-383
Gareth Loy 792
GAZETA ARTÍSTICA 408-409, 411, 413-414, 417, 422
GEHIM - Grupo de Estudos de História e Imagem 622
Generificação 253, 258, 285
George Olivier Toni 196, 234

Georgius Braun 226
Geraldo Dutra de Moraes 193-197, 233
Geraldo Vandré 240, 242, 251
Geraldo Vandré e Tuca 242, 251
Gerard Béhague 76
Gérard Béhague 107
Gestão cultural 689, 707
Gestão universitária 690, 698
Getúlio Dornelles Vargas 669
Giacomo Puccini 415, 616
Gilberto Freyre 599
Gino Martinez-Patti 638, 640, 652, 654
Gioachino Rossini 603
Gioseffo Zarlino 489, 805
Giovanni Battista Pergolesi 583
Giovanni Concina 31
Giovanni Francesco Fasciotti 225
Giovanni Pagela 226
Giovanni Tebaldini 31
Girls Rock Camp Porto Alegre 19, 262, 265-267, 270, 274-275,
277-278, 283, 286
Giulio Bas 31
Giuseppe Agostini 638
Giuseppe Cerutti 225
Giuseppe di Stefano 541-542
Giuseppe Forlivesi 93-94
Giuseppe Pozzetti 226
Giuseppe Verdi 600, 603
Glacy Antunes de Oliveira 309, 679
Gloria in excelsis Deo 46

Goiânia 19, 57-60, 288-290, 302-305, 309-312, 314, 511, 621, 663, 665, 668-673, 675-677, 679-682, 684, 687-689, 708-710, 715-716, 720, 727, 735, 766-767, 769-773, 775-777, 824, 829-831, 833, 837, 840-841

Goiás 16, 18-19, 24, 26-30, 34-35, 37-38, 41, 44-46, 55-60, 288, 290-291, 294, 296, 298-306, 309-313, 322, 361-363, 368, 371-375, 381, 384, 392-393, 403, 425, 473, 503, 563, 581, 599, 621, 662-663, 665, 667-669, 673-689, 699, 707, 710, 714, 716, 727, 729, 735, 759, 766-773, 775-779, 797, 801-802, 822, 824-826, 828-833, 836-843

Gomes de Araújo 205, 223, 225, 227-228, 230, 415, 646

Grafite 734, 741

Gramática visual 246

Gramophone 651

Gravação monaural 554-555

Grupo de Teatro da Cidade 569

Grupo de Teatro Forja 569, 578-579

Grupo Ferramenta de Teatro 569

Grupo Galpão 572, 578-579

GT Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História 622

Guerras de Alecrim e Mangerona 580, 583

Guido Adler 15, 809

Guilherme Schubert 227

Guitarra 75, 77-78, 84-85, 89-92, 104, 106, 270-271, 276, 279, 314, 471, 543

Gustavo Guedes Pinto de Paiva 395

Gustavo Pinto Guedes de Paiva 396

H

Habitus conservatorial 702, 728

Habitus cortesão bragantino 701, 727

Hans Huber 428

Hans-Joachim Koellreutter 697
Harmonias triádicas 451
Harmonium 31
Helicon 205, 207, 209, 333, 336, 342, 355
Hemíolas 466-467
Henri Leonard 70
Henrique Alves de Mesquita 415, 497
Henrique Alves Mesquita 494
Henrique Manuel 676
Henrique Oswald 495-496, 508
Henrique Silva 34
Henriqueta Rosa Fernandes Braga 158
Henry Barraud 455
Henry du Mont 226
Henry Dumont 31
Hibridismo 150, 160, 181, 618
Hino Abolicionista 42
Hip-hop 736-737, 741, 746, 839
História 15, 17-18, 21, 28, 58-60, 97, 148, 150-153, 155, 157-160, 162-164, 173, 175, 181-189, 194-195, 200, 243, 246, 249-250, 253, 287, 289, 294, 311-312, 327-328, 358-360, 363, 365-367, 376, 378, 380, 393-394, 399-400, 405-406, 408, 424-425, 470-478, 480, 501-513, 516, 556, 561, 563-568, 571-572, 578-579, 593, 596, 617, 619, 622, 625, 636, 649, 659, 662-663, 667, 669-672, 674, 676, 679, 684-686, 688-690, 693, 698, 700, 707, 725-726, 767-770, 772-777, 796-797, 801, 809, 811, 822-825, 830-833, 835-840, 842

I

IAML/AIBM 98
Iconografia 252, 273, 327-328, 331, 346, 356-357, 359, 621-622, 626, 630, 637-638, 656, 836

Identidade coletiva 767
I Festival Internacional da Canção da TV Rio 240
Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte 30, 57
Igrejas Ortodoxas 158
II Festival Nacional de Música Popular da TV Excelsior 240
II Guarany 413, 424
I love you 243-245, 251
Imagem 17-18, 21, 98, 102, 115, 207, 245, 253, 268, 271-273, 289, 292, 320, 322, 331, 333, 335-336, 338, 341-343, 348, 355, 448, 522-523, 526-530, 534-536, 551, 555-556, 560-561, 567, 579, 621-622, 624-626, 628-633, 635-636, 639, 656-657, 676-677, 718, 721, 724, 769, 789-790, 832
Imagem (sonora) 17-18, 21, 98, 102, 115, 207, 245, 253, 268, 271-273, 289, 292, 320, 322, 331, 333, 335-336, 338, 341-343, 348, 355, 448, 522-523, 526-530, 534-536, 551, 555-556, 560-561, 567, 579, 621-622, 624-626, 628-633, 635-636, 639, 656-657, 676-677, 718, 721, 724, 769, 789-790, 832
Imagens 18-19, 21, 155, 175, 197, 204, 245, 250, 252, 265, 267, 269-270, 273-274, 283-285, 289, 312, 320, 322-323, 326, 328, 333, 335, 343, 346, 352-353, 355, 361, 431, 517, 519, 524, 533-535, 547, 550, 561, 563, 565, 567, 569, 572, 577, 621-622, 624-628, 630, 634-640, 656-658, 775, 782, 816, 831, 835
Imperador D. Pedro II 66, 70
Imperial Academia de Música e Ópera Nacional 410, 503
Imperial Conservatório de Música 474, 701
Imperial Imprensa de Música de Filippone e Cia 605
Imprensa Régia 492
Improviso 575-576, 734, 742-745, 750
IMS 91, 98, 102, 499
Inácio Parreiras Neves 107-108
Inculturação litúrgica 154
Inculturações 155

- Infante D. Pedro 581
Inglês de Souza 605
Instância poiética 110
Instituto Dalcroze 437
Instituto de Artes da UFG () 306-307, 678, 681, 841
Instituto de Artes da UNESP 201, 213, 215, 219, 233, 503-504, 837, 841
Instituto de Educação de Goiás 675
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO 234
Instituto de Música 305, 674, 677-678
Instituto de Música da Escola Goiana de Belas Artes 677
Instituto Histórico e Geográfico de Goiás 58-59, 676-677, 686
Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo 194-195, 197
Instrumentação 344-349, 355, 357, 386-388, 390, 427, 431, 442, 537
Instrumental 47-48, 53, 74-75, 79, 116-117, 123-124, 127, 129-130, 132, 224, 226, 229, 301, 326, 332-334, 337, 340-341, 344-346, 349, 351, 357, 362, 399, 402-404, 445, 512, 541-543, 609, 675, 702-704, 713, 731, 742, 797, 799
Instrumentos 17, 19-20, 37, 48, 57, 59, 78-79, 86, 90-91, 96, 118, 127, 158, 161, 165, 170, 254, 256, 258, 266, 268, 273, 284, 296, 298-301, 310, 314-319, 323-328, 332-351, 353-359, 369-370, 378, 382, 385, 387, 390, 483, 489, 492, 496, 499, 516, 543, 593, 605-606, 610, 612, 614, 617, 657, 678, 704, 714, 727, 733, 793, 796, 798-799, 802, 809, 822, 828, 837-838
Instrumentos de sopro 20, 315, 325-327, 333-334, 338, 345, 347, 350-351, 353, 356-359
Instrumentos de vento 315
International Society for Music Education - ISME 702
Inter pastoralis officii sollicitudines (Tra le sollicitudini) de Pio X 209, 224

Interpretação 17, 54, 109-110, 311, 415, 421, 466, 477, 516-517, 526, 528-530, 537, 545, 547, 621, 633, 635, 643, 648, 653, 728, 730, 738-739, 749, 810, 833

Islamismo 149, 152, 158, 163, 166

J

Jacques Offenbach 603

Jaime Diniz 158

James Grier 86

Jazz Band da Policia Militar 675

Jazz Band Imperial 675

Jazz-Band Japy 397

Jean Claude Risset 783, 788

Jean François Douliez 674, 677-678, 684

Jerônimo Coimbra Bueno 669

Jerônimo de Sousa 225

Jerônimo de Souza 108

Jessé Souza 78, 100

J. Filippone 615

João Antônio Cavazzi de Montecucculo 160

João Antônio Romão 18, 191-220, 222-224, 226-230, 232, 234-235

João Batista Lehmann 226

João de Deus Castro Lobo 108

João de Deus de Castro Lobo 163, 225

João de Figueiredo 593

João do Rio 615

João Gomes de Araújo 205, 223, 225, 227-228, 230, 415

João Gomes Junior 225

João Jordani 225

João José Baldi 225

- João Laerte Salles 192, 196, 199-200
João Mendes da Silva 581
João Mohana 158
Joaquim Alves 768
Joaquim Capocci 226
Joaquim Édison de Camargo 675-676
Joaquim Franco 651-652, 655
Joaquim Manoel de Macedo 605
Johann Gustav Eduard Stehle 226, 229
Johnn Jesse White 497
Jonas Kaufmann 544
Jornada Para Banda de Música 403
José Benedito Romão 205, 207, 228
José de Alencar 600, 605, 607
José de Paula Arantes 228
José do Patrocínio Marques Tocantins 18, 24, 27, 34-35, 38-39,
41, 43, 46, 49, 51-53, 56-57, 59-60, 296
José Geraldo de Sousa 227
José Gomes Gerais 369-370
José Guzzi 408
José Iria Xavier Serradourada 25
José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita 107-108, 225, 229
José Josué Francisco Basile 414
José Maria Tescari 228
José Martins Pereira de Alencastre 768
José Maurício Nunes Garcia, , , 58, 163, 197, 226, 229, 235,
481-482, 484, 502, 506, 509, 593, 827
José Miguel Wisnik 103
José Penalva 158, 510
Josephina de Bulhões (-) 299

Joseph Lauber 427, 429
José Ramos Tinhorão 76, 361
Judaísmo 158, 163, 168, 175-177, 179, 181-183, 190
Jules Massenet 63, 66
Júlia de Brito Mendes 87

K

Kahal Kadosh Maguén Abraham 176
Kahal Kadosh Zur Israel 176
Karl Von Den Steinen 171

L

Laboratório de Musicologia da Universidade Federal de Goiás (LABMUS) 685
Laboratório de Pesquisa Sonora (IpqS) 798
Laboratórios da Bell Telephone 779
Lambardi Opera Company 651
Lawrence Kramer 811
Lei Áurea 613
Lei Básica da Reforma Universitária 692
Lei Bill Aberdeen, de 610
Lei Eusébio de Queiroz 610
Leitura do passado 767
Leitura e a interpretação 110
Leonor Maria de Carvalho 582
Leopold Koželuh 486
Leopoldo Miguéz 494, 497, 505
Lexicografia 318
Liceu de Goiânia 675
Light Blue pour Homme 545
Lina Pesce 227

Linguagem FORTRAN 779
Lira 162, 342-344
Livrão da Boa Morte 30, 32-33, 46, 50, 52
Livrão de Dona Darcília 30
Longevidade de textos 535
Lorenzo Perosi 31, 227
Louis Moreau Gottschalk 62-63, 72, 497
LP Drácula 245, 251
LP La question 243, 251
Luciano Pavarotti 543-544
Lucien-Léon Guillaume Lambert 62
Ludwig Bonvin 227
Luigi Dallapiccola 456
Luigi Sabbatini 31
Luís Levy 495
Luiza Padilha 277-278
Lutas de representações 767
Lyceu de Goyaz 39-40, 675
Lys Gauty 544

M

Machado de Assis afirmar 605
Maçonaria 55, 185
Maestro Aquino Costa Japyassú 397
Maestro da banda 369, 372
Maestro Jean Douliez 308
Mamede de Campos 228
Manaus 16, 188, 232, 599, 637-638, 642-643, 645, 651, 654-656,
658-660, 691, 726, 766, 836
Mandatum novum 46

- Manifestações do afro-catolicismo 154
Manoel Dias de Oliveira 226
Manuel Araújo Porto Alegre 499
Manuel do Couto 298-299, 303
Manuel Luiz Ferreira 593
Manuel Morais 78
Marcha para o Oeste 304, 668, 779
Márcio Páscoa 637, 641, 652, 656
Marcos Antônio Portugal 226
Marcos Coelho Netto 107
Marcos Portugal 24, 481-483, 485, 502-503, 505, 508, 513, 602, 823
Maria Angélica da Costa Brandão (-) 301-303, 311, 676-677
Maria Angélica da Costa Brandão (Nhanhá do Couto 301-303, 311, 676-677
Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues 679
Maria das Dores Ferreira de Aquino 677
Maria de Lourdes Sekeff 803, 827
Maria Lúcia Fatorelli 99
Maria Lucy da Veiga Teixeira (Dona Fifia) 677
Maria Lucy Veiga Teixeira 305-306
Maria Luiza da Póvoa Cruz 305-306
Maria Luíza Póvoa da Cruz (Dona Tânia) 677
Mariana Amélia Machado dos Santos 76
Maria Stella de Toledo Grillo 227
Mário de Andrade 412, 419, 422-423, 476, 599-600
Mario Lanza 542
Mark Everist 811, 817
Marmontel 66, 68
Matteo Carcassi 82-83

Maurice Dengremont 70-71
Maurício França Mendes 227
Maxacali 103
Max Mathews 779, 781, 787
Mcs 729, 734-740, 742, 744-750, 754, 756-759, 763-765
MEB 692, 728
Medo de amar nº 247, 251
Melodias tonais 451
Memória 19-21, 30, 45, 57, 69-70, 73, 162-163, 189, 205, 230, 312, 362, 364-365, 367, 393, 399, 403, 405, 424, 455, 479, 510-511, 515, 517, 519-521, 524, 526-527, 530, 534-536, 552, 554, 562, 566, 579, 589, 597, 642, 657, 665, 674, 676-677, 679, 683-684, 686, 688, 698, 767-769, 771-777, 803, 814-815, 832-833, 836, 838, 840
Memória coletiva 534-535, 774
Memória histórica 767
Memórias 18, 20, 58, 63, 73, 148, 150, 162, 164, 166, 168, 180-181, 186, 188, 202, 236, 361-362, 364, 368, 392, 403, 512, 599, 625, 776
Meneleu Campos 164, 187
Menotti Del Picchia 599-600
Mestiçagem cultural 77, 84
Mestre de música 39, 57, 296, 335, 341, 482
Metalinguagem 109
Metaperformance 732
Metodologia da terminologia 319
Metodologias da área da terminologia 318
Métodos ativos 702
Mezzogiorno 532, 545, 558, 561
Michele Fiore 638
Miller Puckette 787-788

Minas Gerais 44, 81-82, 103, 107, 141, 146, 156, 173, 179, 186, 188, 222, 234, 359, 420, 422, 506, 574, 618, 830, 833, 842

Ministério da Cultura 79, 101, 689, 726, 828

Miria Kölling 227

Mise-en-scène 640, 650

Modalismo 465

Modelos lineares 115

Modernismo 301, 410, 412, 421, 428, 498, 513, 600

Modinha 59, 77, 85-86, 88, 92, 297, 301, 311, 313, 618, 679, 685

Modinhas 76-77, 79, 84-85, 87, 104-106, 295, 297, 300-301, 482, 679, 685

Modinhas de Goiás 679

Modinhas do Brasil 76, 84, 105

Modinhas Portuguezas 84

Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva 30, 33, 39

Monumento 568, 771-773

Motu proprio Inter pastoralis officii sollicitudines (Tra le sollecitudini) de Pio X 209, 224

Motu Proprio Tra Le Sollicitude 54

Movência 536, 538-539

Movimento 20, 25-26, 42-45, 48, 54, 57, 123, 132, 135, 143, 153, 155, 185, 231, 255, 266-267, 270, 289, 296, 378, 380, 382, 394, 410, 424, 429, 436, 448, 450, 453, 457-459, 461, 463, 465-468, 478, 498, 501, 507, 515, 524, 526, 530, 550, 552, 561, 563, 576, 599-600, 618, 625, 635-636, 676, 692, 702, 704, 728, 737, 746, 763, 767-768, 775, 782, 807, 834-835

Movimento de Cultura Popular (PE), 692

Movimento de Educação de Base 692, 728

Mozart Camargo Guarineri 307

Mulheres cis, trans e não binárias 252

Mulher goiana 288, 290, 293-295, 309, 312

- Museu-Biblioteca da Casa de Bragança 92
- Museu Biblioteca da Fundação Casa de Bragança em Vila Viçosa 98
- Museu da Inconfidência de Ouro Preto 87, 107
- Museu da Música de Mariana 79, 81, 102, 105, 162, 193, 218, 233, 236, 826, 841
- Museu da Música de Mariana (MG) 79, 81, 102, 105, 162, 193, 218, 233, 236, 826, 841
- Museu Histórico e Pedagógico Dom Pedro I e Imperatriz Leopoldina 192-193, 196, 199, 214
- Museu Sinagoga 158, 175-176
- Museu Sinagoga Kahal Zur Israel 158, 175
- Música 15-25, 28-30, 36, 39-42, 46-47, 49, 53-55, 57-60, 62, 66, 72-75, 79-81, 83-84, 86-87, 89, 92-93, 101-102, 104-109, 112, 115-116, 128, 133, 141-148, 150-151, 154-160, 162, 164, 166-169, 174-175, 177, 182-187, 189, 191-194, 199-200, 204-205, 208-209, 217-222, 224-225, 227-230, 232-236, 238-240, 246-247, 249-250, 252-254, 257, 262-268, 275-276, 278-279, 281-283, 285, 287-288, 292-293, 295-298, 300, 302-312, 314-315, 319, 322, 324, 327, 335, 341, 343-345, 348-357, 359-363, 368, 370, 373, 375-378, 381, 385, 393-395, 397, 399-400, 403-405, 408-412, 414, 416, 418-419, 424, 426-433, 435-440, 445, 447-448, 451, 454, 460, 467, 470-472, 474-489, 491-493, 497-513, 515-524, 526-527, 530-531, 533, 536-538, 541, 545, 553-554, 558, 561, 563, 574-575, 582-583, 591-592, 594-597, 599-600, 602, 605, 607-608, 610, 612, 614-615, 617-619, 621-622, 626-627, 629, 635, 662-665, 667-668, 672-691, 697-704, 706-707, 709-711, 713, 717-718, 720, 723-729, 731-733, 737-740, 742, 746-747, 749, 756-757, 760, 779-780, 787-788, 790-792, 796-799, 801-810, 812, 814-818, 820, 822-844
- Música com M de Mulher 278
- Música Computacional 18, 22, 779, 787-788, 791-792, 796-797, 799, 826
- Música experimental 254, 816, 835

- Música instrumental 47, 74, 79, 362, 512, 731, 797
- Música ligeira (canção napolitana) 541, 558
- Música no Câmpus 689-691, 707, 713, 720, 723-724, 727, 830
- Música para Todos 701
- Música profana 107, 505
- Música sacra 18, 24, 28-29, 54-55, 59, 79-80, 107, 112, 141, 147, 154, 168, 186, 191-192, 209, 217-222, 224, 227-230, 297, 436, 480, 583, 679, 827
- Músicas de protesto 240
- MUSIC-I 779
- MUSIC-III 779
- MUSIC-IV 779, 782
- MUSIC-N 780
- Musicologia 15-18, 20-22, 57-58, 64, 74, 91, 98, 102, 104, 108, 111-112, 145, 150-151, 158-159, 168, 175, 184-189, 194, 197, 204, 235, 253, 257, 262, 283, 286, 312, 321-323, 401, 403, 408, 424, 470, 474-481, 504, 509-510, 512, 515, 593, 596, 600, 621, 662-664, 667-668, 673, 685, 687, 689, 729, 741, 748, 759-761, 796, 801, 803, 807-812, 816-817, 822, 824-826, 828, 831, 834, 836-837, 839-841
- Musicologia Comparativa 808-809
- Musicologia Evolutiva 807, 809
- Musicologia Histórica 15-16, 18, 57, 111-112, 150-151, 159, 175, 184, 186, 188, 323, 475-476, 478-479, 504, 667, 809, 812
- Musicologia Sistemática 15, 809-812, 816-817
- Musicólogo-analista 110
- Musicology 144, 803, 810, 813-815, 818-820, 828
- MUSIC-V 779, 782

N

- Nacionalismo 20, 408-410, 412-413, 418, 420-424, 504, 823
- Não cultura 535

Nápoles 531-532, 547, 646
Navegação do Rio Araguaia 36
Neoclassicismo formal 458
Neopentecostalismo 156, 163, 185, 187, 190
Neurociência 22, 801, 806-807, 814-815, 817, 843
Neuromusicologia 808-809, 812-814, 817
Nhanhá do Couto 301-305, 311, 676-677
Nicholas Cook 811, 817
Nicola Signorile 94
Nina Nicolaiewsky 281
Nomadismo 536, 563
Nomenclatura dos instrumentos 316, 350, 353
Norma estilística 112
Notas inesperadas 451
Núcleo Expressão de Osasco 569
Núcleo Independente 569

O

Oboé 327, 344, 387-388, 443
Obra nômade 536
Odeon Fonotipia 647, 651
O duque de Vizeu 652, 654
Oficinas de impressão musical 492
Oficinas de Música pela Universidade Federal da Goiás 699
Oficinas de Música proposto pela Universidade Federal da Bahia 699
Oficleide 333, 335, 337, 342, 369-370
O Goyaz 30, 45-46
Oitavino 315
Olho Vivo 569

- O Lidador 30
- O Livro de Ouro das Pianistas 493
- Ondina da Cunha Bastos 669
- Ópera 20-21, 24-25, 29, 47, 58, 77, 112, 175, 209, 297, 356, 410, 413, 422, 424, 490, 495, 497, 502-503, 541-542, 580, 583-584, 586, 590-594, 596-597, 599-605, 610, 616-617, 637-638, 641, 646-649, 654-655, 660, 827, 830, 836-837
- Opera Nova 593
- Ópera Nova do Rio de Janeiro 580, 594
- Óperas joco-sérias 582, 590
- Opereta 637-638
- O Publicador Goyano 34, 37, 39, 42-43
- Oralidade 162, 165, 183, 756
- Ordem Dominicana em Goiás 28, 58
- Oreste Ravanello 31, 227
- Organização Mundial da Saúde (OMS) 240
- Organologia 78, 314, 316, 346, 360
- Órgão 46-47, 161, 205-206, 226, 229, 507
- Órgão Weissenrieder 206
- Originais múltiplos 538
- Orkestrana Orkestra (Original Remix) 544
- Orquestra Csound 784
- Orquestra Ezinho de Oliveira 675
- Orquestra Feminina 307-308
- Orquestra Lira Sanjoanense 162
- Orquestra Sinfônica de Genebra 427, 430
- Oscar Leal 39
- Os Três Tenores 544
- Oswald de Andrade 599
- O Vos Omnes 25

P

- Paço Ducal de Vila Viçosa 583, 596-597
Pacto semântico audiovisual 534, 552, 558
Padre António Pereira Sousa Caldas 178
Padre José Maurício Nunes Garcia 481-482, 506, 509
Painel histórico iconográfico 676
Paisagem sonora 248, 263, 552, 558
Paisagem sonora marítima 552, 558
Palácio Conde dos Arcos 44, 298-299
Palestrina 31, 47
Pallazo Schifanoia 649
Palmeiras de Goiás 373
Pange Lingua 29
Paralímpico 816
Parisina 646, 649-651, 660
Parlami d'amore, Mariù 20, 531, 533, 536, 538-540, 545, 552-553, 555-558
Paróquia de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Pindamonhangaba 205
Passado virtual 554
Páteo das Comédias 581
Pathé 64, 73, 651, 655
Patrícia Lobo 676
Paul Badura-Skoda 445
Paulinha Lencina 281
Paulo Freire 243, 693
Pavilhão 316
Pavillon 316
Pedro IV de Portugal 486
Pedro Ludovico 669-670, 675, 759, 769, 771, 773, 776, 831

- Pedro Ludovico Teixeira 669-670, 675, 759, 831
- Pedro Sinzig 227
- Penedo 396
- Pentecostal e neopentecostal 154, 184
- Pepino di Capri 542
- Performance 20, 24, 46, 48, 53, 80, 86, 94, 109, 146, 242, 262, 268, 273, 287, 426, 473, 510, 515-517, 533, 537-538, 544, 553, 563, 566, 617, 647, 678, 730-735, 737-744, 746-748, 753-754, 757-766, 786-787, 792-794, 798-799, 801, 828-829, 832-834
- Performance de/sobre rap 732
- Performance musical 515-517, 730-733, 739-741, 754, 758-760, 763, 798, 829, 833
- Performático 541, 544, 732, 743, 765
- Permanência 180, 196, 473, 487, 534-535, 767
- Perspectiva ativista 252, 265
- Pesquisa informada pela prática 257
- Pesquisas de rap 735
- Phil'armônica 41
- Phonodisc Mundial 651
- Piano 15, 20, 34, 41, 64-65, 69, 71-72, 77-78, 85-86, 88, 93, 144, 205, 208, 217, 253, 297-299, 302-303, 306-307, 310-311, 315, 401-404, 417, 420, 432, 434, 436-437, 440, 442-443, 445, 455-456, 468, 472-475, 480-482, 484-487, 489-501, 503, 505, 507-511, 519, 541, 545, 605-612, 614, 617-618, 678, 680-682, 685, 688, 825, 829, 833-834, 842-843
- Piano a quatro mãos 20, 434, 473-474, 480-482, 484-486, 489, 491-501, 503, 605, 617
- Pianoforte 77, 85, 315, 490, 506
- Pictorialismo 656-657
- Pierre Bourdieu 56, 78
- Pietro Mascagni 651, 660
- Pindamonhangaba (SP) 192-208, 210-215, 223, 231-235

Piston 338, 388, 458, 472
Plínio Marcos 570
Plínio Salgado 599
Pluralidade estilística 20, 425, 447, 450
Polícia 160, 332-334, 336-340, 343-346, 348-357, 402-403, 675
Policial 161, 326, 332-334, 336, 341, 343, 346, 348, 356-357, 359, 573
Política cultural 689, 691, 697-698, 707
Política de Extensão Universitária 691
Política Nacional de Formação Artística e Cultural 699
Política sexual hegemônica 239
Politonalidade 465
Ponto 83, 93, 95-96, 98, 102, 109, 112, 131, 143, 150, 158-160, 173-174, 238, 240, 245, 257-258, 266, 315, 319, 323, 364, 367, 382, 419-420, 425, 428, 457-459, 473, 488, 532, 535, 538, 550, 574, 592-593, 599, 602-603, 605, 612, 627, 656, 684, 698, 701-702, 708, 711, 718, 739, 750, 753, 763, 771, 785-786, 805, 807, 809
Popular 19, 26, 29, 43, 75, 83-84, 103, 162, 164, 184, 186, 193-195, 220, 233, 235, 238-241, 246-247, 249-250, 254, 257, 282, 314-315, 319, 361, 373, 395, 417, 419, 475, 508-509, 512-513, 532, 555, 558, 561, 564, 570, 574-575, 578, 583, 588-589, 591, 614, 618, 639, 644, 648, 692-693, 704-705, 711, 718, 720, 723, 725, 727, 740, 823, 831
Porta-estandarte 240-241, 243, 245, 251
Praça Cívica 676, 773
Pra não dizer que não falei de flores 240, 251
Práticas culturais urbanas 734
Práticas imersivas 258
Prazeres do Baile 493
Primeira república 292, 332, 357, 409-410, 412, 579, 770
Primeira República 292, 332, 357, 409-410, 412, 579, 770
Primo Levi 625

- Princesa do Brasil, D. Maria 581
- Princesa Isabel 68
- Princesa Theresa Christina Maria 489
- Processos de silenciamento 256
- Processos do tempo presente 252
- Produção 16, 42, 46, 55-57, 80-81, 83, 95, 98, 101, 150, 158-159, 166, 175, 183, 187, 209, 220, 253, 256, 259, 273-274, 285, 291-292, 325, 410, 413, 421-422, 426, 440-441, 454, 479, 482, 512, 534, 564, 567, 569-570, 577, 595, 599, 612, 625, 628, 630-632, 641, 646, 658, 667, 671, 680, 689, 691-692, 694, 698-701, 705-711, 713, 716, 718, 723, 725, 735-736, 793, 796-799, 822-823, 842-843
- PROEXTE - Programa de Financiamento da Extensão 695
- Projeto Música no Câmpus 691, 713, 723-724, 830
- Projeto Rondon 692
- Projetos de ação social 692
- Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Goiás 689, 707
- Prosódia 116, 137-138, 143, 553
- Província de Goiás 26, 35, 41, 44, 55, 59, 294, 668
- Publicidade 533, 551-552
- Publicidade, , 533, 551-552

Q

- Quartieri Spagnoli 532-533
- Quatre Pièces Brèves pour la Guitare 20, 425, 432, 440, 447, 450, 471
- Questões estilísticas 111-112, 116
- Quilombo de Palmares 155

R

- Rabeca 315

Raimundo José da Cunha Mattos 170
Ramalhete de Flores 493
Ramir Curado 363, 368, 370-372, 391
Raphael Coelho Machado 82
Rappers 730, 735-736, 739, 759
Real Teatro de São João 602
Recepção 58, 110, 112, 143, 481, 523, 537, 563, 628-630, 632-633, 653, 700, 714, 718, 723, 739
Recital-palestra 729-730, 732-738, 740-746, 748-749, 754, 756-758, 760-766
Redes de mulheres 252
Redes sociais 80, 269-270, 273-274, 281, 284, 718, 721, 782, 801
Rede WISWOS (Women in Sound, Women on Sound) 262
Reescrita da história 767
Regalismo 26
Relação texto-música 116, 133, 142
Relações de gênero 239
Religare 151
Religiões das populações originárias 158
Religiões de matriz africana 154, 158, 160, 165, 181, 190
Repertório conciliar 224
Repertório restaurista 224, 229
Representações femininas 239
Resistência política 692
Ressemantização 537
Restauração Musical Católica 54, 58, 187
Restaurista 209, 224, 226-227, 229
Revista O Brasil Musical 605
Revoluções moleculares 244
Richard Parncutt 803

Rimas 734, 736-737, 739-740, 742-744, 750, 754, 756, 758, 760, 762-763, 765

Rio Largo 20, 395-397, 399-400, 403, 405-406

RISM 79, 91, 97, 826

Ritmo 48, 50, 54, 112, 123, 179, 278, 291-292, 373, 420, 458-459, 466, 517, 541, 553, 737, 755, 770, 794

Ritos 18, 25, 148, 151, 155-157, 159-160, 163-164, 168, 171-173, 175, 179, 182-183, 767

Rituais xamânicos 804

Rodolphe Lucien Desdunes 62

Roger Dannenberg 792

Romanização 18, 24, 26-27, 54, 59, 155, 160, 171, 175, 179, 184, 187

ROMANIZAÇÃO 18, 24, 26-27, 54, 59, 155, 160, 171, 175, 179, 184, 187

Romanizador 29-30

ROMÃO, João Antônio. Zezé (polca). 18, 191-220, 222-224, 226-230, 232, 234-236

Rosa Maria Egipcíaca 172-173

Rosângela de Tugny 103

Ruggero Randaccio 646-647

Rui Vieira Nery 77

S

Sabotage () 738, 753, 766

Sacrosanctum Concilium do Concílio Vaticano II, em 209, 224

Sagrada Congregação dos Ritos 25

Salutaris Hostia 42

Salve Regina, de Lobo de Mesquita 18, 107-108, 112, 116, 122, 124, 133, 136, 141-144, 146-147, 229

Sanfona 19, 78, 314, 317-318

Sante Athos 652

Santo Daime 158, 188
Santo Ofício 171, 174, 176, 178, 181, 581
Saraus 24, 35, 77, 80, 295, 297-300, 302, 306, 310-311, 474, 484, 491-492, 499, 605, 608-609, 617
Saraus, concertos, soirées ou partidas musicais 24, 35, 77, 80, 295, 297-300, 302, 306, 310-311, 474, 484, 491-492, 499, 605, 608-609, 617
Saxhorn 333, 335-337, 342-343, 347-353, 358-359, 369, 386
Saxofone 333, 336-338, 342, 352, 387, 543
Schoenberg 426, 430, 438-441, 448-449, 454-455, 469, 472
Seguidillas 591
Segunda Escola de Viena 447
Segunda Negra POA 277
Semana de Arte Moderna 412, 498, 500, 506, 599
Semana de Arte Moderna de 498, 599
Semana Santa 29, 32-33, 49, 56-57, 60, 220-221, 225, 297, 371-372
Semana Santa da Cidade de Goiás 29, 57
Seminário Real de Música 582
Seminário Santa Cruz 27
Semiosfera 535
Sé Patriarcal de Lisboa 582
Serenatas 295, 300-301, 306
Serge Gainsbourg (seu compositor) e Jane Birkin 246, 251
Shoah 624-626
Shows de rap 739
Sidney Lambert 64
Sigmund Neukomm 481-482, 484
Signo de natureza simbólica 537
Signos 535-536, 550, 552, 555-556, 558, 749, 759, 843
Silêncios e invisibilidades 151, 163, 183

Simone 248-249, 251-252
Simpósio Internacional de Musicologia 74, 322, 403, 424, 662,
667, 729, 822, 824, 831, 837, 840
Sincretismos 150, 153, 155, 166, 168, 175, 177, 181
Sincretismos da matriz africana 153
Sinhô 578, 615
Sino de Saimão 178-179
Sintaxe 116, 135-136, 143, 517, 804
Sociedade Dramática de Goiás 45
Sociedade Emancipadora 44-45
Società Fonográfica Napoletana 651
Société de Musique de Chambre 437
Solo das Dores 25
Somatosensorial 816
Sônicas 262, 264
Sonificação 793, 816
Sopro 20, 315, 325-327, 333-334, 338, 345-347, 350-351,
353, 356-359
Sororidade 259-260
Sororidade feminista 259-260
Spaccanapoli 531
Stephen Travis Pope 791
Sueli Costa e Tite de Lemos 247, 251
Sujeitos desejantes 247
Supercollider, que utiliza linguagem mista: C, Python, Java e
outras 782
Susan mcclary 811

T

Tarsila do Amaral 599
Taxonomia 15, 19, 314-316, 319, 792, 797

Teatro Alla Scala de Milão 649
Teatro Amazonas 642-645
Teatro-Circo Alegria dos Pobres 569
Teatro da militância 569, 578
Teatro de Manuel Luiz 594
Teatro de São Joaquim 45
Teatro do Bairro Alto 580, 582, 584, 594
Teatro Livre de Munique 572
Teatro Municipal de São Paulo 175, 412, 600
Teatro musical 217, 364, 593, 597, 637-638, 658
Teatro Ricciardi de Bergamo 642
Teatro São Joaquim 295, 298
Teatro União 569
Teatro Vittorio Emanuele de Turim 642
Technicum Moderne de Musique 437
Teias 19, 252, 260-262, 267, 284-285
Teologia da Libertação 152
Terminologia 19, 110, 231, 314, 316-319, 323-324, 326, 335, 348, 350, 356-357, 468, 822
Terminologia musical 314
Terminológica 317, 326, 346, 348, 357
Terra brasilis 601
Texto cultural 536
Textos visuais 239, 245-246, 250, 835
Texturas 49, 116, 124, 256, 433
Theatro da Paz 647, 660, 837
Theodore Dubois 63
Tiago. De Melo 570
Tikmũ'ũn 103, 106
Timur Slavov 545

Tina Poli-Randaccio 638, 640, 645, 648, 650
Tipografia do Jornal de Goyaz 38
Tirreno 532
Tocatas 298
Tradições 30, 166, 181, 184, 186, 230, 304, 315, 362, 364, 372,
375, 381, 409, 411-412, 421, 575, 578, 617, 683, 767
Trajes de cena 638
Trânsito 21, 190, 243, 637, 656, 771
Trepanação 804
Tribunal do Santo Ofício 581
Trilha musical 533, 552, 554
Trilha sonora 20, 515, 521, 545, 614, 844
Trilhas sonoras 258
Trompete 328, 330, 333, 386, 403, 593
Trompetes 315, 327, 334, 338, 343-346, 387-388, 390, 593
Tuba 335-336, 354, 386-388, 390
Tuca 240, 242-243, 245-246, 251
Tuca e de Prioli 243
Tuca e Vandr e 240
Tunas 89
Turismo de massa 532

U

Ubaldo Ceccarelli 638
UFRGS 19, 190, 252, 257, 282, 659, 729, 834
Umbanda 148, 156, 164-165, 185-186, 190
União Nacional dos Estudantes 692
Universidade da Calif ornia, San Diego 788, 826
Universidade de São Paulo 194-196, 212, 234, 470, 476, 480,
501, 508, 579, 691, 828, 831, 833, 840

Universidade Federal de Goiás (UFG) 16, 24, 288, 305-306, 322, 361, 425, 473, 503, 563, 599, 621, 662, 665, 667-668, 674, 678-680, 683, 685, 687-689, 707, 714, 727, 729, 767, 777, 779, 797, 801, 822, 826, 828-830, 832-833, 836, 840, 842-843

V

Vale do Paraíba Paulista 18, 191, 209, 222, 227, 229

Valores patriarcais 259

Vercoe 782, 787, 801

Versão 69, 74, 88, 195-196, 205, 307, 413, 424, 432, 434, 454, 485, 536-538, 541, 543-545, 550, 555-556, 558, 642, 651, 779, 787, 809

Viajantes 77, 156, 161, 163, 168, 187, 290-291, 531, 533, 638, 768, 772

Via Sacra 29

Vídeo 258, 268-269, 322, 324, 422, 522-524, 527, 530, 698

Vieira Machado 497-498, 615

VI Encontro do Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras 698

Viés de gênero 254

VIII Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal de Goiás 322

VII Simpósio Internacional de Musicologia da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás 729

Vila Boa de Goyaz 24

Villancicos 590

Vincenzo Maina 641

Vinícius de Moraes 570

Viola espanhola 75

Viola francesa 75, 85, 89-90

Violão 74-82, 85-87, 89-94, 96, 104-106, 242, 296, 314, 321, 323, 435, 437, 440, 446-448, 470-471, 826, 833

Viola ou guitarra 91, 314

Visconde de Taunay 489, 494, 497

Vittorio de Sica 540-541

Vladimir Maiakóvisky 570

W

Waldeci Farias 227

Wanda Fleury Amorim 679

WE ARE NOT WITH THE BAND 276-277

Y

Yara Moreira 679-680

Yehudi Menuhin 445

Z

Zarzuela 590-592

