VIII Simpósio Internacional de Musicologia

Pirenópolis - Goiás - Brasil

Musicologia e Diversidade / Musicology and Diversity

ANAIS

ISSN 2236-3378

Goiânia, GO - 17 a 21 de junho de 2018
Pirenópolis - Goiás - Brasil

Pirenópolis, BRAZIL - June 17th to 21th, 2018
Pirenópolis - Goiás - Brasil

- Expediente
- Apresentação
- Sumário
- Programação Geral
- Programação Artística
- Apresentações Artísticas e Recitais/Palestra
- Lançamentos
- Convidados
- Conferencistas e Debatedores
- Programação das Comunicações
- Resumos e Palestras
- Resumos e Textos das Mesas Redondas
- Resumos dos Minicursos
- Comunicações

Informações: *http://www.musicologiaemac.org/*

VIII Simpósio Internacional de Musicologia

Pirenópolis - Goiás - Brasil

Musicologia e Diversidade / Musicology and Diversity

ANAIS

Goiânia, GO - 17 a 21 de junho de 2018
Pirenópolis - Goiás - Brasil

Pirenópolis, BRAZIL - June 17th to 21th, 2018
Pirenópolis - Goiás - Brasil

Realização / *Organization* / *Acomplishment*

Escola de Música e Artes Cênicas da UFG/PPG Música

CARAVELAS - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira/CESEM/FHSC/UNL

VIII Simpósio Internacional de Musicologia (1. : 2018 : Goiânia, GO)
Anais (recurso eletrônico) / organizadores : NASCIMENTO, Fernanda Albernaz; CLÍMACO, Magda de Miranda; SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; ZORZZETI, Denise. – Goiânia : UFG/EMAC, 2018.

Modo de Acesso: Internet.

INSS: 2236-3378

Expediente

COORDENAÇÃO GERAL /
GENERAL COORDINATION

- Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
  Presidente / *President*
- Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
- Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)

COMISSÃO ORGANIZADORA /
ORGANIZING COMMITTEE

- Dra. Gyovana Castro Carneiro (UFG)
  Coordenadora / *Coordinator*
- Dr. Alberto Vieira Pacheco (UFRJ/CESEM/UNL)
- Ms. Euller Gontijo (UFG)
- Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG)
- Gisana Cristina Alves Bueno (UFG)
- Ms. Leonardo Victtor de Carvalho (UFG
- Dra. Marília Álvares (UFG)
- Ms. Maria Cristina Prado Fleury Magalhães (UFG)
- Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
- Ms. Rodrigo Assis (UFG)
- Ms. Sergio Alencastro Veiga (UFG)
- Dra. Tereza Raquel Alcântara Silva (UFG)
- Ms. Wesley Martins (UFG)
- Ms. Wdemberg Silva (UFG)

COMISSÃO CIENTÍFICA /
SCIENTIFIC COMMISSION

- Dra. Fernanda Albernaz do N. Guimarães (UFG)
  Coordenadora / *Coordinator*
- Dra. Denise Zorzetti (UFG)
  Coordenadora / *Coordinator*
- Dr. Adalberto Paranhos (UFU)
- Dr. Alberto Vieira Pacheco (UFRJ/CESEM/ Universidade Nova de Lisboa)
- Dra. Ana Guiomar Rego Souza (UFG)
- Dra. Ana Maria Liberal (ESMAE-P.PORTO/ CESEM-P.PORTO)
- Dr. André Guerra Cotta (UFF)
- Dra. Beatriz Magalhães Castro (UnB)
- Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO/PPG Música UFG)
- Dr. Carlos Henrique Costa (UFG)
- Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
- Dr. Diósnio Machado Neto (USP)
- Dra. Edite Rocha (UFMG)
- Dr. Eduardo Lopes (CESEM/Universidade de Évora)
- Dra. Kátia Paranhos (UFU)
- Dr. Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)
- Dr. Luís Guilherme Goldberg (UFPe)
- Dr. Márcio Leonel Farias R. Páscoa (UEA/CESE/UEL)
- Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
- Dr. Mario Marques Trilha (UEA)
- Dr. Marshal Gaioso Pinto (IFG)
- Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
- Dra. Sílvia Berg (USP/Ribeirão Preto)
- Dra. Tereza Raquel Alcântara Silva (UFG)

COMISSÃO ARTÍSTICA / *ARTS COMMISSION*

- Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
  Coordenador / *Coordinator*
- Consuelo Quireze Rosa (UFG)
  Coordenadora / *Coordinator*
- Andrea Luiza Teixeira (UFG)
- Maria Lucia Roriz (UFG)
- Martha Martins (UFG)

PARECERISTAS AD HOC / *AD HOC ADVISORS*

- Anderson Rocha (UFG)
- Antônio Marcos Cardoso (UFG)
- Carlos Elias Kater (USP)
- Cláudia de Oliveira Zanini (UFG)
- Eliane Leão (UFRN)
- Fernanda Pereira Cunha (UFG)
- Gyovana Castro Carneiro (UFG)
- Heloísa Capel (UFG)
- Herom Vargas (UMESP)
- Luís Carlos Furtado (UFG)
- Nilceia Protásio Campos (UFG)

MEDIADORES / *MEDIATORS*

- Dr. Alberto Vieira Pacheco
- Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
- Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG)
- Dra. Gyovana Carneiro (UFG)
- Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA)

DEBATEDORES / *DISCUSSANTS*

- Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
- Dr. Diósnio Machado Neto (USP/CESEM/UNL)
- Dr. Eduardo Lopes (CESEM/Universidade de Évora)
- Dr. Herom Vargas (UMESP)
- Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Apresentação

O VIII Simpósio Internacional de Musicologia, realizado pela Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG) em parceria com o Núcleo Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira CESEM/FHSC/UNL, consiste em um espaço de reflexão e discussão inter e transdisciplinar que tem como finalidades: proporcionar reflexões sobre os caminhos plurais da musicologia na contemporaneidade; ampliar o intercâmbio entre núcleos e centros de estudos; incentivar a produção científica e artística no que diz respeito ao campo musicológico; oportunizar a divulgação de pesquisas existentes na área da musicologia. A realização deste evento foi um desafio que enfrentamos com a colaboração de muitos docentes, técnicos administrativos, monitores da Graduação e da Pós-Graduação e de nossos parceiros do Núcleo Caravelas/ CESEM/Universidade Nova de Lisboa.

Entendemos que eventos como o VIII Simpósio Internacional de Musicologia atendem à caracterização positiva e produtiva de profissionais ao gerar novos conhecimentos e produtos, promover a produção científica e a atualização bibliográfica na forma virtual, impressa, sonora e oral. As ações propostas concorrem para a ampliação de possibilidades de ensino e pesquisas, tanto em contexto nacional como internacional, visando interferir positivamente no campo através do investimento em novos objetos de estudo abrindo o diálogo para áreas afins. Constitui-se igualmente em sinalização de que objetivamos construir vínculos de trabalho pautados no respeito mútuo e em ações que possam gerar pesquisas e produtos desenvolvidos coletivamente que venham a fortalecer o campo musicológico.

Receber convidados, pesquisadores, artistas, discentes e o público que nos prestigia é sempre um grande prazer. A Comissão Organizadora, Científica e Artística trabalharam intensamente para a concretização deste Simpósio e estamos orgulhosos por realizar um evento que é fruto do trabalho em equipe e de parceria entre diferentes instituições. A lista de agradecimentos é longa, mas queremos ressaltar o empenho da equipe envolvida na organização, docentes, técnico-administrativos e monitores da EMAC/UFG, e agradecer o apoio financeiro da SEDUCE, CAPES, FAPEG, UFG.

Agradecemos também aos convidados que tão gentilmente atenderam ao nosso convite e ao CARAVELAS - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira (CESEM/FHSC/UNL) - por sua parceria nessa empreitada.

Desejamos a todos um encontro frutífero, pautado pelo respeito, qualidade das palestras, mesas, cursos, comunicações e apresentações artísticas.

BOM SIMPÓSIO A TODOS!

Ana Guiomar Rêgo Souza
Magda de Miranda Clímaco
David Cranmer

Sumário

Expediente 3

Apresentação 4

Sumário 5

Programação Geral 11

Programação Artística 19

Apresentações Artísticas e Recitais/Palestra e Links

- CERIMÔNIA DE ABERTURA 21
- MAWACA - SHOW NAMA PARINET 22
- MÚSICA SACRA E MODINHAS DE GOIÁS 24
- AS POMBAS 26
- MÚSICA PARA PIANO BRASILEIRA: SONORIDADES EM CONTEXTO 28
- VOZ E VIOLÃO 30
- UMA AMIZADE FRANCO-LUSO-BRASILEIRA: *LUCIEN LAMBERT, ARTHUR NAPOLEÃO E CARLOS DE MESQUITA* 32
- NO TEMPO DO REI VELHO, UMA NOITE NA QUINTA DA BOA VISTA 34
- MÚSICA BRASILEIRA PARA PIANO SOLO 36

Lançamentos 38

- LANÇAMENTO DO CD ANTOLOGIA DA MÚSICA BRASILEIRA: PROCESSO E O PRODUTO 38
- LANÇAMENTO DO LIVRO “PENSANDO A MÚSICA DESDE AMÉRICA LATINA PROBLEMAS E QUESTÕES” 39
- LANÇAMENTO DO LIVRO “GUERRAS DO ALECRIM E MANGERONA” (P-VV--AMG-7) (2018) 40

Convidados 41

Conferencistas e Debatedores 42

Programação das Comunicações 69

Resumos e Links das Palestras

- A BUSCA DA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA: UMA VISÃO DE LONGA DURAÇÃO 75
  Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio (USP)
- HIBRIDISMOS SONOROS DE DJ EXPERIMENTAIS E O CONCEITO DE PÓS-GÊNERO MUSICAL 77
  Dr. Herom Vargas Silva (UMESP)
- VIOLETA PARRA: CREADORA DE MUNDOS Y CANCIONES 79
  Dr. Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado/Santiago do Chile)

Resumos e Links dos Textos das Mesas Redondas

- A MÚSICA, NOS ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO; A COMUNICAÇÃO, NOS ESTUDOS SOBRE MÚSICA: UM DIÁLOGO ESPERADO... 82
  Heloísa de Araújo Duarte Valente (UNIP/USP)
- AS BANDAS MUSICAIS COMO PRÁTICA EDUCACIONAL E REPOSITÓRIO DE ACERVOS 83
  Marcos Botelho (UFG)
- CAMINHOS DE INTERDISCIPLINARIDADES: A MUSICOLOGIA E OS OUTROS 84
  Diósnio Machado Neto (USP)
- CARTOGRAFIA DA PRODUÇÃO DE MULHERES NA MÚSICA EXPERIMENTAL E NA ARTE SONORA NA AMÉRICA LATINA: ARTICULAÇÕES ENTRE MUSICOLOGIA, GÊNERO E PERFORMANCE ATRAVÉS DE PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARES E DECOLONIAIS 85
  Isabel Nogueira (UFRGS)
- CIRCULAÇÕES GLOBAIS E QUESTÕES TERMINOLÓGICAS NOS INSTRUMENTOS DE SOPRO NO SÉCULO XIX 86
  Inez Beatriz Castro Martins Gonçalves (UEC)
- DIVAS E SUAS IMAGENS NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA 87
  Paulo Mugayar Kühl (UNICAMP)
- ESTUDOS DA IMAGEM: APONTAMENTOS PARA UM EXERCÍCIO INTERPRETATIVO 88
  Heloísa Capel (UFG)
- MÚSICA E IMAGEM: UMA REFLEXÃO SOBRE MÚSICA E AFECTOS 89
  Eduardo Lopes (CESEM/Universidade de Évora)
- MÚSICAS, RITOS, MEMÓRIAS E SILÊNCIOS: DESAFIOS PARA UMA HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA RELIGIOSA 90
  Fernando Lacerda Simões Duarte (PPG Artes/UFPA)
- O ARQUIVO JOÃO ANTÔNIO ROMÃO COMO TESTEMUNHO DE TRÊS FASES DA MÚSICA SACRA NO VALE DO PARAÍBA 91
  Paulo Castagna (IA-UNESP)
- O ESPÓLIO DO PIANISTA E COMPOSITOR LUCIEN LAMBERT COMO FONTE PRIMÁRIA PARA O ESTUDO DO PATRIMÓNIO MUSICAL LUSO-BRASILEIRO 92
  Ana Maria Liberal (ESMAE-P.Porto/CESEM-P.Porto)

- OS SONS DA MORTE: A SONORIDADE RITUAL EM FUNERAIS RÉGIOS PORTUGUESES (1750-1816) 93
  Rodrigo Teodoro de Paula (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
- PROJETO SANFONA: TERMINOLOGIA DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS 94
  Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
- PROJETO SANFONA: TERMINOLOGIA DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS 95
  Marcos Moreira (UFAL)
- REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO LUSO-BRASILEIRO E A PESQUISA MUSICOLÓGICA DIANTE DA CRISE GLOBAL 96
  André Guerra Cotta (UFF)
- SONS E IMAGENS DE CANTORES DE ÓPERA EM TRÂNSITO NA AMAZÔNIA OITOCENTISTA 97
  Luciane Páscoa (UEA)
- UM OLHAR SOBRE MUSICOLOGIA[S] A PARTIR DE MINAS GERAIS 98
  Edite Maria Rocha (UFMG)
- MESA REDONDA 1: PROJETO SANFONA: TERMINOLOGIA DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS 99
- MESA REDONDA 2: CULTOS 100
- MESA REDONDA 3: MUSICOLOGIA: OBJETOS, PERSPECTIVAS, METODOLOGIAS, PATRIMÔNIO 101
- MESA REDONDA 4: MUSICOLOGIA NA INTERDISCIPLINARIDADE 102
- MESA REDONDA 5: POR UMA HISTORIOGRAFIA A PARTIR DE IMAGENS E SONS 103
- CONVERSA DE MUSICÓLOGOS 104
- MÚSICA POPULAR NA MESA 105

Resumos dos Minicursos

- AS BANDAS MUSICAIS COMO PRÁTICA EDUCACIONAL E REPOSITÓRIO DE ACERVOS 107
  Marcos Botelho (UFG)
- MÚSICA E ICONOGRAFIA 108
  Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)
- O REPERTÓRIO PARA TECLA EM PORTUGAL E NO BRASIL, ENTRE 1540 E 1820 109
  Mário Marques Trilha (UEA)
- PROJETO SANFONA: TERMINOLOGIA DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS 110
  Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
- A MÚSICA COMO PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO: DA RETÓRICA CLÁSSICA À TEORIA DAS TÓPICAS 111
  Dr. Diósnio Machado Neto (USP)
- CANTOS DA FLORESTA: A MÚSICA NA CULTURA INDÍGENA BRASILEIRA 112
  Magda Dourado Pucci e Grupo MAWACA

Comunicações

Diálogos: Artes, Cultura, História, Sociedade

- A RELAÇÃO ENTRE A *COMPOSITIO* RETÓRICA E A COMPOSIÇÃO MUSICAL NO MARCO DA *MUSICA POETICA* ALEMÃ 116
  Cassiano Barros (UNIMEP)
- A VOZ, O SOM E O RUÍDO EM JEAN-JACQUES ROUSSEAU 126
  Geraldo Márcio da Silva (UEG)
- AS CARICATURAS DA CENA MUSICAL DE BELÉM NA REVISTA *A SEMANA ILUSTRADA* (1887-1888) 136
  Raúl Gustavo Brasil Falcón (PPGLA-UEA)
  Luciane Viana Barros Páscoa (PPGLA-UEA)
- CATCHING THE BLACKBIRD: AN ANALYSIS ON OLIVIER MESSIAEN'S LE MERLE NOIR 146
  Rafael Ribeiro Ferreira (George Mason University)
- CENÁRIOS, GÊNEROS E MÚSICOS NA CIDADE DE BRASÍLIA: APROXIMAÇÕES ENTRE MESTRE GAMELA E O CONTEXTO NA CAPITAL 156
  Felício José Afiune Júnior (UFG)
  Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
- DESAFIOS NO TRABALHO DO ACERVO JEAN FRANÇOIS DOULIEZ 168
  Dra. Ana Guiomar Rêgo de Souza (UFG)
  Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães (UFG)
  Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
  Bruna Jéssica Braz da Paixão (UFG)
  Isabel Cristina Blum Schneider (UFG)
  Noemi Ferreira dos Santos (UFG)
- ELIS REGINA EM ROMARIA: LUGAR, PAISAGEM E FÉ 181
  Davi Coutinho Evangelista Johns Cuellar (UFG)
  Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
- *FEMINEJO:* HOW WOMEN ARE CHANGING BRAZILIAN COUNTRY MUSIC 193
  Pyero Raphael Jaime de Melo Talone (University of Maryland)
- GUITARRA ELÉTRICA: RE-UNIÃO: HOMEM-REAL 204
  Henrique Francisco da Costa Souza (UFRJ)
- "NAQUELE TEMPO, TUDO ERA POLCA" – REFLEXÕES SOBRE A MULTIPLICIDADE DE DESIGNAÇÕES DE GÊNEROS NA FORMAÇÃO DA MÚSICA POPULAR URBANA BRASILEIRA 215
  Luciana Fernandes Rosa (USP)
  Márcio Modesto (USP)
  Silvia Maria Pires Cabrera Berg (USP)
- OLHARES SOBRE A HISTÓRIA E AS MUTAÇÕES NA ATUAÇÃO E PRÁTICAS MUSICAIS NA CORPORAÇÃO MUSICAL CACHOEIRA GRANDE/MG: UM ESTUDO DE CASO 226
  Ana Carolina Malaquias Pietra (UFMG)
  Edite Rocha (UFMG)

- PAISAGENS VISUAIS E SONORAS NA PROCISSÃO DAS DORES EM PIRENÓPOLIS, GOIÁS 238
  Aline Santana Lôbo (SEDUCE)
  João Guilherme Curado (SEDUCE)
  Marcos Vinícius Ribeiro dos Santos (Fama)
  Tereza Caroline Lôbo (Secretaria de Educação de Pirenópolis)
- *RAPID♦FIRE* BY JENNIFER HIGDON: A PORTRAIT OF CHAOS AND VIOLENCE 250
  Rafael Ribeiro Ferreira (University of Wyoming)
- REFLEXÕES SOBRE A EMERGÊNCIA DA PESQUISA DE GÊNERO NA PÓS-MODERNIDADE: MULHERES MUSICISTAS 257
  Tharine Cunha de Oliveira (UEA)
  Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)

Musicologia e Criação Musical (Composição e Performance)

- A "FOLIA DA CHINELINHA": MÚSICA, FESTA E DEVOÇÃO 267
  Maria Cristina Campos Ribeiro (UEG, TECCER)
- EXERCÍCIOS TÉCNICOS PARA O CANTOR POPULAR EM FASE DE MUDA VOCAL 278
  Álvaro Henrique Guimarães Garcia (IFG - Campus Goiânia)
  Vinícius Inácio Carneiro (IFG - Campus Goiânia)
- POR UMA ESCUTA FENOMENOLÓGICA E TRANSTEXTUAL 291
  Luiz Eduardo Gonçalves (UFG)
  Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
- SILÊNCIO: O NADA E A PROPOSTA DE NÃO COMUNICAÇÃO EM JOHN CAGE 301
  Rodrigo Oliveira dos Santos (UFG)
  Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
- SIMETRIA E ASSIMETRIA NA MÚSICA: UM ESTUDO DE VALSINHA DE RODA, DE VILLANI-CÔRTES 313
  Juliano Lima Lucas (IFG)
  Taiane Quinalia Colherinhas Brasileiro (IFG)
- SOM SILÊNCIO: UM OLHAR SOBRE A OBRA DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA 326
  Gustavo Guimarães Elias (MUS/UnB)

Musicologia e Interfaces com a Cena Dramática

- "A HISTÓRIA DO SOLDADO", DE IGOR STRAVINSKY: MÚSICA, CENA E MITO NA CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE HÍBRIDA 339
  Saulo Germano Sales Dallago (UFG)
- ENTRE O SONORO E O VISUAL: A MÚSICA-TEATRO DE GILBERTO MENDES 348
  Fernando de Oliveira Magre (Unicamp)

Musicologia Histórica, novos Objetos e Trajetórias

- A MÚSICA SERTANEJA EM UMA ORQUESTRA DE VIOLEIROS: IDENTIDADE, CONFIGURAÇÕES ESTILÍSTICAS E REPRESENTAÇÕES NA ORQUESTRA DE VIOLEIROS DO ESTADO DE GOIÁS 357
  Murilo Marçal Meireles (UFG)
  Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães (UFG)
- AMARO CARVALHO DE SIQUEIRA: COMPOSITOR, CONCERTISTA E PRECURSOR DO ENSINO DE VIOLÃO EM NATAL 371
  Alexandre Henrique de Siqueira (EMUFRN)
- ANTÔNIMO DE "TRADICIONAL" É O QUÊ? O SURGIMENTO DE NOVAS NOMENCLATURAS NO CONTEXTO DO CHORO 383
  Cibele Palopoli (USP)
- DESAFIOS E PERSPECTIVAS EM ANÁLISE DE MÚSICA (PÓS) MINIMALISTA 389
  Rita de Cássia Domingues dos Santos (UFMT/ECCO)
- EM BUSCA DE MEMÓRIAS DAS PRÁTICAS MUSICAIS DO PASSADO EM SERGIPE: ESTUDO EXPLORATÓRIO DE DOIS ACERVOS MUSICAIS LOCALIZADOS NA CIDADE DE SÃO CRISTÓVÃO 402
  Thais Fernanda Vicente Rabelo Maciel (UFMG)
  Fernando Lacerda Simões Duarte (PPG-Artes/UFPA)
- ENTRE A PARTITURA DE VILLA-LOBOS E O POPULISMO DE VARGAS: ASPECTOS DO CANTO ORFEÔNICO COMO UM RITUAL DE TRANSFORMAÇÃO 414
  Luciano Ferreira Pontes (EMAC/UFG)
- MÚSICA DE DANÇA NA SÉRIE MÚSICA IMPRESSA DO ACERVO BALTHASAR DE FREITAS 428
  Rodrigo Alves da Silva (UFG)
- O CHORO E A *BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS DO RIO DE JANEIRO:* CIRCULARIDADE, DIÁLOGOS E INTERAÇÕES MUSICAIS NO CENÁRIO CARIOCA 439
  Sebastião Nolasco Junior (IFMT - Campus Confresa)
  Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Musicologia e Interfaces com a Educação

- ANÁLISE COMPARATIVA DE QUATRO MÉTODOS INFANTIS DE INICIAÇÃO AO VIOLÃO: UM PANORAMA DA PEDAGOGIA INFANTIL DO INSTRUMENTO NO BRASIL ENTRE 1966 E 2016 454
  Bruna Jéssica Braz da Paixão (UFG)
  Helvis Costa (UFG)
- ITAERCIO ROCHA: UM OLHAR SOBRE AS AFRICANIAS NO MESTRE DE SABERES TRADICIONAIS 468
  Elizabeth Filgueiras Marques dos Reis (UFRJ)

Programação Geral

17 de junho (Domingo) / *June 17th (Sunday)*

Centro de Convenções da Pousada dos Pireneus / *Convention Centre of the Pireneus Inn*
Cine Pireneus / *Pirineus Theater*

16h — **Credenciamento** / *Registration:*
Local: Centro de Convenções da Pousada dos Pireneus / *Convention Centre of the Pireneus Inn*

19h30 — **Cerimônia de Abertura** / *Opening Ceremony:*
Local: Cine Pireneus - Pirenópolis-GO / *Pirineus Theater - Pirenópolis-GO*

20h — **Concerto de Abertura** / *Opening Concert:* **MAWACA - SHOW NAMA PARINET**
Direção: Magda Dourado Pucci (MAWACA)
Local: Cine Pireneus - Pirenópolis-GO / *Pirineus Theater - Pirenópolis-GO*

18 de junho (Segunda-feira) / *June 18th (Monday)*

Centro de Convenções da Pousada dos Pireneus / *Convention Centre of the Pireneus Inn*

08h — **Conferência de Abertura** / *Keynote Lecture:*
A busca da identidade nacional brasileira: uma visão de longa duração
The search for Brazilian national identity: a long-term perspective
Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio (USP)
Debatedores / *Discussants:* Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) e Dr. Herom Vargas (UMESP)

10h — **Mesa Redonda 1** / *Roundtable 1:*
Projeto Sanfona: terminologia dos instrumentos musicais
Sanfona Project: terminology of musical instruments
Dr. David Cranmer (CESEM /FCSH/ Univers. Nova de Lisboa)
Dra. Inez Beatriz Castro Martins Gonçalves (UEC)
Dr. Marcos Botelho (UFG)
Dr. Marcos Moreira (UFAL)
Mediadora / *Moderator:* Dra. Gyovana Carneiro (UFG)

12h — **Almoço** / *Lunch*

14h — **Lançamento do DVD "Banda Centenária de Corumbá"**
Presentation of the DVD "Corumbá Centennial Band"
Dr. Marcos Botelho (UFG)

14h30 **Mesa Redonda 2** / *Roundtable 2:*
Cultos
Cults
Dr. Rodrigo Teodoro de Paula (CESEM/FCSH/Univers. Nova de Lisboa)
Dr. Paulo Augusto Castagna (UNESP)
Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte (PPG Artes/UFPA)
Mediador / *Moderator:* Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Univers. Nova de Lisboa)

16h30 **Recital-Palestra 1** / *Lecture-Recital 1*:
Música sacra e modinhas de Goiás
Sacred music and "modinhas" of Goiás
Ms. Consuelo Quireze Rosa (UFG)
Dr. Fernando Cupertino de Barros (UFG)

17h30 **Café** / *Coffee Break*

17h30-19h30 **Minicursos** / *Short Courses* - **Grupos de Trabalhos** / *Working Groups:*

Brasil Nação Kalunga: escravos da liberdade
Brazil Nation Kalunga: slaves of freedom
Bororó Felipe (Compositor e contrabaixista)

GT Projeto Sanfona: terminologia dos instrumentos musicais
Sanfona Project: terminology of musical instruments
Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Univers. Nova de Lisboa)

A música como processo de significação: da Retórica Clássica à Teoria das Tópicas
Music as process of signification: from classical rhetoric toTopic theory
Dr. Diósnio Machado Neto (USP)

Música e Iconografia
Music and Iconography
Dra. Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)

Cantos da Floresta: a música no universo indígena brasileiro
Songs of the forest: music in the indigenous Brazilian universe
Doutoranda Magda Dourado Pucci e Grupo MAWACA

As bandas musicais como prática educacional e repositório de acervos
Musical bands as educational practice and collections repository
Dr. Marcos Botelho (UFG)

O repertório para tecla em Portugal e no Brasil, entre 1540 e 1820
The keyborad repertoire in Portugal and in Brazil, between 1540 and 1820
Dr. Mário Marques Trilha (UEA)

20h30 **Recital** / *Recital:*
As Pombas
Dr. Alberto Vieira Pacheco (UFRJ) - Canto
Dr. Nicolas de Souza Barros (UNIRIO) - Guitarra romântica
Local: Igreja do Bonfim / *Bonfim Church*

19 de junho (Terça-feira) / *June 19th (Tuesday)*

Centro de Convenções da Pousada dos Pireneus / *Convention Centre of the Pireneus Inn*

09h **Mesa Redonda 3** / *Roundtable 3:*
Musicologia: objetos, perspectivas, metodologias, patrimônio
Musicology: objects, perspectives, methodologies, patrimony
Dra. Ana Maria Liberal (ESMAE-P.PORTO / CESEM-P.PORTO)
Dra. Edite Maria de Oliveira Rocha (UFMG)
Dr. André Guerra Cotta (UFF)
Dra. Tereza Raquel Alcântara-Silva (UFG)
Mediador / *Mediator:* Dr. Alberto Vieira Pacheco

11h **Recital-Palestra 2** / *Lecture-Recital 2:*
Música brasileira para piano: sonoridades em contexto
Brazilian music for piano: sounds in context
Dr. Carlos Henrique Costa (UFG)

12h00 **Almoço** / *Lunch*

13h30 **Sessões Temáticas - Comunicações** / *Papers:*

Musicologia histórica, novos objetos e trajetórias
Historical Musicology, new objects and trajectories

Musicologia e interfaces com a cena dramática
Musicology and its interfaces with drama

Musicologia e criação musical (composição e performance)
Musicology and musical creation (composition and performance)

Musicologia e interfaces com a Educação
Musicology and interfaces with Education

Diálogos: artes, cultura, história, sociedade
Dialogues: arts, culture, history and society

15h30 **Mesa Redonda 4** / *Roundtable 4:*
Musicologia na Interdisciplinaridade
Musicology in Interdisciplinarity
Dra. Heloisa Duarte Valente (UNIP/USP)
Dr. Diósnio Machado Neto (USP)
Dra. Isabel Porto Nogueira (UFRGS)
Mediadora / *Mediator:* Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG)

17h30 **Café** / *Coffee Break*

18h-20h **Minicursos** / *Short Courses:*

Brasil Nação Kalunga: escravos da liberdade
Brazil Nation Kalunga: slaves of freedom
Bororó Felipe (Compositor e contrabaixista)

GT Projeto Sanfona: terminologia dos instrumentos musicais
Sanfona Project: terminology of musical instruments
Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Univers. Nova de Lisboa)

A música como processo de significação: da Retórica Clássica à Teoria das Tópicas
Music as process of signification: from classical rhetoric toTopic theory
Dr. Diósnio Machado Neto (USP)

Música e Iconografia
Music and Iconography
Dra. Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)

Cantos da Floresta: a música no universo indígena brasileiro
Songs of the forest: music in the indigenous Brazilian universe
Doutoranda Magda Dourado Pucci e grupo MAWACA

As bandas musicais como prática educacional e repositório de acervos
Musical bands as educational practice and collections repository
Dr. Marcos Botelho (UFG)

O repertório para tecla em Portugal e no Brasil, entre 1540 e 1820
The keyborad repertoire in Portugal and in Brazil, between 1540 and 1820
Dr. Mário Marques Trilha (UEA)

20h30 **Recital** / *Recital:* **Voz e Violão** / *Voice and Guitar*
Dra. Ângela Barra (UFG) - Voz / *Voice*
Dr. Eduardo Meirinhos (UFG) - Violão / *Guitar*
Local: Cine Pireneus / *Pireneus Theater*

20 de junho (Quarta-feira) / *June 20th (Wednesday)*

Centro de Convenções da Pousada dos Pireneus / *Convention Centre of the Pireneus Inn*

09h **Mesa Redonda 5** / *Roundtable 5:*
Por uma historiografia a partir de imagens e sons
For a historiography from images and sounds
Dra. Heloísa Capel (UFG)
Dra. Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)
Dr. Paulo Mugayar Kühl (UNICAMP)
Dr. Eduardo Lopes (CESEM/Universidade de Évora)
Mediador/ *Moderator:* Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA)

11h **Recital-Palestra 3** / *Recital-Lecture 3:*
Uma Amizade Franco-Luso-Brasileira: Carlos de Mesquita e Lucien Lambert
A Franco-Portuguese-Brazilian Friendship: Carlos de Mesquita and Lucien Lambert
Dra. Ana Maria Liberal (ESMAE-P.PORTO / CESEM-P.PORTO)
Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

12h **Almoço** / *Lunch*

14h **Conversa de Musicólogos** / *Musicologists Dialogues*
Dr. Alberto Vieira Pacheco (UFRJ/CESEM/UNL)
Dr. André Guerra Cotta (UFF)
Dra. Beatriz Magalhães Castro (UnB)
Dra. Edite Maria de Oliveira Rocha (UFMG)
Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/UNL)
Dr. Diósnio Machado Neto (USP/CESEM/UNL)
Dra. Inez Beatriz Castro Martins Gonçalves (UEC)
Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA/CESE/UEL)
Dr. Paulo Mugayar Kühl (UNICAMP)
Dr. Rodrigo Teodoro de Paula (CESEM/FCSH/UNL)
Debatedora / *Discussant:* Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

16h **Conferência** / *Lecture:*
Hibridismos sonoros de DJ experimentais e o conceito de pós-gênero musical
Sound Hybridisms of experimental DJ and the concept of musical post-genre
Dr. Herom Vargas Silva (UMESP)
Debatedores / *Discussants:* Dr. Eduardo Lopes (CESEM/Universidade de Évora) e Dr. Diósnio Machado Neto (USP/CESEM/UNL)

17h30 **Café** / *Coffee Break*

18h-20h **Minicursos** / *Short Courses:*

Brasil Nação Kalunga: escravos da liberdade
Brazil Nation Kalunga: slaves of freedom
Bororó Felipe (Compositor e contrabaixista)

GT Projeto Sanfona: terminologia dos instrumentos musicais
Sanfona Project: terminology of musical instruments
Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Univers. Nova de Lisboa)

A música como processo de significação: da Retórica Clássica à Teoria das Tópicas
Music as process of signification: from classical rhetoric toTopic theory
Dr. Diósnio Machado Neto (USP)

Música e Iconografia
Music and Iconography
Dra. Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)

Cantos da Floresta: a música no universo indígena brasileiro
Songs of the forest: music in the indigenous Brazilian universe
Doutoranda Magda Dourado Pucci (MAWACA)

As bandas musicais como prática educacional e repositório de acervos
Musical bands as educational practice and collections repository
Dr. Marcos Botelho (UFG)

O repertório para tecla em Portugal e no Brasil, entre 1540 e 1820
The keyborad repertoire in Portugal and in Brazil, between 1540 and 1820
Dr. Mário Marques Trilha (UEA)

20h30 **Lançamento do CD Antologia da Música Brasileira: Processo e o Produto**
Presentation of the DVD "Antology of the Brazilian Music": Process and Produc
Dr. Alberto Vieira Pacheco (UFRJ)
Dr. Anselmo Guerra de Almeida (UFG)
Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA)
Dr. Mário Marques Trilha (UEA)
Local: Cine Pireneus / *Pireneus Theater*

21h30 **Recital** / *Recital:*
No tempo do rei velho, uma noite na quinta da Boa Vista
At the time of the old King: a night in the "Quinta da Boa Vista"
Dr. Mário Marques Trilha (UEA) - Piano
Dr. Alberto Vieira Pacheco (UFRJ) - Canto
Local: Cine Pireneus / *Pireneus Theater*

21 de junho (Quinta-feira) / *June 21st (Thursday)*

Centro de Convenções da Pousada dos Pireneus / *Convention Centre of the Pireneus Inn*

9h **Música Popular na Mesa** / *Popular Music on the Table*
Bororó Felipe (Compositor e contrabaixista)
Dr. Eduardo Lopes (Universidade de Évora)
Dr. Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado/Santiago do Chile)
Dra. Heloísa Duarte Valente (UNIP/USP)
Dr. Herom Vargas (UMESP)
Doutoranda Magda Dourado Pucci (MAWACA)
Débora Sá (Cantora e atriz)
Debatedora / *Discussant:* Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)

12h **Almoço** / *Lunch*

13h30 **Sessões Temáticas - Comunicações** / *Papers:*

Musicologia histórica, novos objetos e trajetórias
Historical Musicology, new objects and trajectories

Musicologia e interfaces com a cena dramática
Musicology and its interfaces with drama

Musicologia e criação musical (composição e performance)
Musicology and musical creation (composition and performance)

Musicologia e interfaces com a Educação
Musicology and interfaces with education

Diálogos: artes, cultura, história, sociedade
Dialogues: arts, culture, history and society

15h30 **Minicursos** / *Short Courses:*

Brasil Nação Kalunga: escravos da liberdade
Brazil Nation Kalunga: slaves of freedom
Bororó Felipe (Compositor e contrabaixista)

GT Projeto Sanfona: terminologia dos instrumentos musicais
Sanfona Project: terminology of the musical instruments
Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Univers. Nova de Lisboa)

A música como processo de significação: da Retórica Clássica à Teoria das Tópicas
Music as process of signification: from classical rhetoric toTopical theory
Dr. Diósnio Machado Neto (USP)

Música e Iconografia
Music and Iconography
Dra. Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)

Cantos da Floresta: a música no universo indígena brasileiro
Songs of the forest: music in the indigenous Brazilian universe
Doutoranda Magda Dourado Pucci (MAWACA)

As bandas musicais como prática educacional e repositório de acervos
Musical bands as educational practice and collections repositor
Dr. Marcos Botelho (UFG)

O repertório para tecla em Portugal e no Brasil, entre 1540 e 1820
The repertoire for key in Portugal and in Brazil, between 1540 and 1820
Dr. Mário Marques Trilha (UEA)

17h30 **Café** / *Coffee Break*

Exposição de Poster / *Poster Exhibition*

18h30 **Lançamentos de Livros** / *Presentation of Books:*
Local: Cine Pireneus / *Pireneus Theater*

Dr. Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado/ Santiago do Chile).
"Pensando a Música desde América Latina Problemas e questões".
Isabel Nogueira, trad. San (2017)

Dr. Marcos Moreira (UFAL):
"Mulheres em Bandas de Música" (2017)

Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA/CESEM/UNL):
"Guerras do Alecrim e Mangerona" (P-VV-amg-7) (2018)

19h30 **Confência de Encerramento** / *Closing Lecture:*
Violeta Parra: creadora de mundos y canciones
Dr. Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado/Santiago do Chile)
Debatedores / *Discussants:* Dra. Magda de Miranda Clímaco e Dr. Diósnio Machado Neto (USP)
Local: Cine Pireneus / *Pireneus Theater*

20h30 **Recital** / *Recital:*
Música Brasileira Para Piano Solo (1949-2015)
Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG) - Piano
Local: Cine Pireneus / *Pireneus Theater*

21h30 **Jantar por Adesão** / *Dinner (Optional)*
Local: Pousada dos Pireneus / *Pireneus Hostel*

Programação Artística

17 de junho (Domingo) / *June 17th (Sunday)*

20h — **Concerto de Abertura** / *Opening Concert:*
MAWACA - SHOW NAMA PARINET
Direção: Magda Dourado Pucci (MAWACA)
Local: Cine Pireneus - Pirenópolis-GO / *Pirineus Theater - Pirenópolis-GO*

18 de junho (Segunda-feira) / *June 18th (Monday)*

16h30 — **Recital-Palestra 1** / *Lecture-Recital 1:*
Música sacra e modinhas de Goiás
Sacred music and "modinhas" of Goiás
Ms. Consuelo Quireze Rosa (UFG) e
Dr. Fernando Cupertino de Barros (UFG)
Local: Pousada dos Pireneus / *Pireneus Hostel*

20h30 — **Recital** / *Recital:* **As Pombas**
Dr. Alberto Vieira Pacheco (UFRJ) - Canto e
Dr. Nicolas de Souza Barros (UNIRIO) - Guitarra romântica
Local: Igreja do Bonfim / *Bonfim Church*

19 de junho (Terça-feira) / *June 19th (Tuesday)*

11h — **Recital-Palestra 2** / *Lecture-Recital 2*:
Música brasileira para piano: sonoridades em contexto
Brazilian music for piano: sounds in context
Dr. Carlos Henrique Costa (UFG)
Local: Pousada dos Pireneus / *Pireneus Hostel*

20h30 — **Recital** / *Recital:* **Voz e Violão** / *Voice and Guitar*
Dra. Ângela Barra (UFG) - Voz / *Voice* e
Dr. Eduardo Meirinhos (UFG) - Violão / *Guitar*
Local: Cine Pireneus / *Pireneus Theater*

20 de junho (Quarta-feira) / *June 20th (Wednesday)*

11h **Recital-Palestra 3** / *Recital-Lecture 3:*
Uma Amizade Franco-Luso-Brasileira: Carlos de Mesquita e Lucien Lambert
A Franco-Portuguese-Brazilian Friendship: Carlos de Mesquita and Lucien Lambert
Dra. Ana Maria Liberal (ESMAE-P.PORTO / CESEM-P.PORTO) e
Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
Local: Pousada dos Pireneus / *Pireneus Hostel*

21h30 **Recital** / *Recital:*
No tempo do rei velho, uma noite na quinta da Boa Vista
At the time of the old King: a night in the "Quinta da Boa Vista"
Dr. Mário Marques Trilha (UEA) - Piano e
Dr. Alberto Vieira Pacheco (UFRJ) - Canto
Local: Cine Pireneus / *Pireneus Theater*

21 de junho (Quinta-feira) / *June 21st (Thursday)*

20h30 **Recital** / *Recital:*
Música Brasileira Para Piano Solo (1949-2015)
Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG) - Piano
Local: Cine Pireneus / *Pireneus Theater*

Apresentações Artísticas e Recitais/Palestra e Links

CERIMÔNIA DE ABERTURA

Link: https://youtu.be/EBXUKt1WQlY

MAWACA - SHOW NAMA PARINET

Cantoras do Mawaca apresentam show com cantos femininos do mundo NAMA PARIRET

Link: https://youtu.be/07NVTxqSqUA

O grupo Mawaca apresenta o seu mais recente projeto, focado na essência formadora desse projeto, iniciado há 21 anos, quando as vozes femininas ainda eram pouco ouvidas. Jogando luzes sobre um repertório cantado por grupos minoritários, as cantoras do Mawaca se despem da instrumentação poderosa que sempre as acompanhou e se debruçam sobre pérolas vocais *a capella* de diversos lugares, mostrando as demandas das mulheres em tempos remotos e atuais.

Reunindo canções transmitidas pela tradição oral em arranjos que dialogam com a contemporaneidade, as seis cantoras – que também tocam percussões – nos conduzem por tradições mediterrâneas, africanas e asiáticas, resultado de extensa pesquisa realizada pela arranjadora e diretora musical do grupo Magda Pucci. São temas ancestrais que possibilitam a pesquisa de sonoridades vocais múltiplas, explorando timbres vocais, criando estéticas sonoras únicas. Nama Pariret apresenta dois conceitos que permeiam o trabalho dessas cantoras: *Nama* é a força vital para a etnia Dogon de Mali e *Pariret* é o termo usado para se referir às coisas belas na visão dos Ikolen-Gavião de Rondônia. A cantora Rita Braga compôs uma música inspirada nesses dois conceitos que será apresentada nesse show pela primeira vez.

Diversas canções inéditas formam ‘Nama Pariret’ como o canto occitane *Tant Deman*; *Ga Da Meilin* – tema das montanhas da Mongólia; a polifonia vocal dos pigmeus Babanzele, o sonoro protesto das tabaqueiras sul-italianas (*Fimmene*) em conexão com as destaladeiras de fumo de Arapiraca; a orientalizada melodia sefardi *Dos Amantes*, *La Liebre – sevillana das viejas* do sul da Espanha, *Banderita Colorada* – canto das *cajeras* do semiárido argentino conectado com o ritmo das caixeiras do Maranhão e por fim, dois cantos das camponesas búlgaras que muito inspiraram o Mawaca nos primórdios. Também constam no show uma homenagem aos refugiados, como o lamento haitiano *Mayi a Gaye* e *Min Beryia* do Curdistão mesclada ao coco de Mestre Verdelinho *Grande Poder* que fazem parte do projeto Inquilinos do Mundo, lançado em 2013.

Em alguns momentos, ambiências eletroacústicas criadas por Miguel Barella e projeções de Fernanda Cirelli irão contribuir para uma imersão sinestésica. Com figurinos assinados pela jovem estilista Jessica Vidal, as cantoras se acompanham de diversos tipos de percussão como *frame drums* orientais, gongos, cajón, objetos caseiros, castanholas, tamburellos e outros. Um show intimista com muitas sutilezas que dá voz a diversas mulheres do mundo.

MÚSICA SACRA E MODINHAS DE GOIÁS

O *Duo Terra Brasilis*, formado pelo barítono e compositor Fernando Cupertino e pela pianista Consuelo Quireze, existe desde 2003. Dedica-se, em especial, à divulgação da canção de arte brasileira, tendo já se apresentado em salas de concerto no Brasil e no exterior (Portugal, França e Canadá). A Cidade de Goiás, a antiga Capital do Estado, destacou-se no plano cultural sob diversos aspectos , mas de modo especial no campo da música, tanto sacra quanto profana. O recital-palestra pretende contar um pouco dessa rica história, registrar seus principais protagonistas e apresentar uma amostra desse importante legado, que continua vivo nas festas religiosas, nos saraus em família , nas serenatas e, sobretudo, na alma das pessoas.

PROGRAMA

1ª parte (Música Sacra na Cidade de Goiás)

Anônimos, de origem portuguesa: És ó virgem, pura e santa
Com doces acentos

José Iria Xavier Serradourada (1831-1898)**:** Solo das Dores

Luigi Banfi (1886-1952)**:** Invocações da Ladainha de Nossa Senhora

Pe. Fausto Santa Catarina (1913-2006)**:** Senhor, tende piedade de nós!
(da Missa Nossa Senhora Mãe da Igreja)

Fernando Cupertino (1959)**:** O salutaris hostia (2007)
Ave Maria (2014)

2ª parte (Modinhas vilaboenses)

A. Félix de Bulhões (1845-1887)**:** Só

Aurora Tocantins e Luiz do Couto (1888-1848)**:** Se tu me pedes um canto

Leodegária de Jesus e Joaquim Sant'Ana: Símilis

Anônimo: Fechei na mão um sorriso

Joaquim Bonifácio de Siqueira e Joaquim Sant'Ana: Distante da pátria

Conde Afonso Celso Jr: Rosas

Palestrantes / Músicos: Consuelo Quireze - Piano
Fernando Cupertino - Barítono

AS POMBAS

Alberto Pacheco e Nicolas de Souza Barros são dois dos mais conceituados especialistas brasileiros das suas áreas, respectivamente o cancioneiro luso-brasileiro dos séculos XVIII-XX e os cordofones dedilhados clássicos. Dedicado ao Belle Époque nacional, eles apresentam neste programa canções de compositores mais conhecidos, como Luciano Gallet, Chiquinha Gonzaga e Francisco Braga, assim como ilustres desconhecidos, como a emblemática Luisa Leonardo e João Gomes de Araújo, um dos membros originais da Academia Brasileira de Música. Este trabalho é quase completamente inédito, porque todas as canções são originais para voz e piano, com arranjos de Nicolas para guitarra romântica (o precursor direto do violão). Nos solos instrumentais, serão apresentados também arranjos de obras para teclado de Padre José Mauricio Nunes Garcia e Ernesto Nazareth.

Link: https://youtu.be/gILhgx3M-xY

PROGRAMA

João Gomes de Araújo (1846-1943)	- Na Igreja* - Queixumes de Amor* (estreia mundial)
Luciano Gallet (1893-1931)	- Foi numa noite calmosa* - Acorda Donzela* - Morena*
Padre José Maurício (1767-1830)	- Lições de Solfejo 4 (2° Parte)* - Lições de Solfejo 11 (1° Parte)*
Luisa Leonardo (1859-1926)	- Oração à Virgem* - Inocência* (estreia mundial) - Canção de Amor*
Ernesto Nazareth (1863-1934)	- Bambino (tango)*
Francisco Braga (1868-1945)	- Borboletas* - Trovita* (letras em esperanto) - Catita*
Ernesto Nazareth (1863-1934)	- Coração que sente (valsa)*
Chiquinha Gonzaga (1847-1935)	- Morena*

Dr. Alberto Vieira Pacheco - Canto
Dr. Nicolas de Souza Barros - Guitarra Romantica e Arranjos

MÚSICA PARA PIANO BRASILEIRA: SONORIDADES EM CONTEXTO

Este recital apresenta uma discussão sobre as sonoridades advindas da minha experiência na busca interpretativa de obras selecionadas do repertório pianístico brasileiro. Baseia-se na investigação do discurso musical, no contexto histórico no qual foi produzido e o contexto da performance atual.

PROGRAMA

Francisco Mignone (1897-1986)	- Seis Prelúdios
Jean-François Douliez (1903-1987)	- Impromptu (1949)
Henrique de Curitiba (1934-2008)	- "Sweet Dreams" (2006) devaneio sonoro, sob o céu de Goiânia
Villa Lobos (1887-1959)	- Impressões Seresteiras
Camargo Guarnieri (1907-1993)	- Dança Selvagem
Camargo Guarnieri (1907-1993)	- Dança Brasileira

Palestrante / Pianista: Carlos Henrique Costa

VOZ E VIOLÃO

Link: https://youtu.be/LGohA2zvHu0

PROGRAMA

1ª. Parte

Villa-Lobos, Heitor (1887-1959)
Prelúdio No. 1
Prelúdio No. 3
Prelúdio No. 5

Paganini, Niccolò (1782-1840)
Grand Sonata em Lá Maior
* Allegro Risoluto
* Romanze
* Andantino Variato

2ª. Parte

Guerra Peixe (1914-1993)	Mãe D'água
Santoro, Cláudio (1919-1989)	Acalanto da Rosa
Villa-Lobos, Heitor	Canção do Poeta do Século XVIII Modinha Bachianas Brasileiras No. 5: Ária (Cantilena)

Angela Barra - Soprano
Eduardo Meirinhos - Violão

UMA AMIZADE FRANCO-LUSO-BRASILEIRA:
Lucien Lambert, Arthur Napoleão e Carlos de Mesquita

A partir de três peças para piano a 4 mãos, *Esquisses Creóles*, de Lucien Lambert (1858-1945), *Recordações de Petrópolis*, de Arthur Napoleão (1845-1925), *Gondole-lied (romance sans paroles)*, de Carlos de Mesquita (1864-1953), é tecida as malhas do recital-palestra UMA AMIZADE FRANCO-LUSO-BRASILEIRA: *Lucien Lambert, Arthur Napoleão e Carlos de Mesquita*. Lucien Lambert, filho do compositor negro norte-americano Charles Lambert (1828-1896) que se mudou para o Rio de Janeiro e lá veio a falecer, nasceu em Paris, onde desenvolveu carreira de sucesso. Posteriormente mudou-se para a cidade do Porto, Portugal, onde trabalhou intensamente até os seus últimos dias. Arthur Napoleão, célebre concertista nascido no Porto, mudou-se para o Rio de Janeiro, cidade que o acolheu até o fim de sua vida, onde trabalhou como músico, professor e, principalmente, como editor e proprietário de próspero comércio musical. Carlos de Mesquita, pianista carioca que desenvolveu careira de sucesso na Europa, especialmente em Paris, cidade que veio a falecer. Escreveu mais de 300 obras. Pontos de conexão entre as obras e seus autores podem ser postos em destaque: a) peças para piano a 4 mãos; b) repertório relacionado à música de salão, tão em voga na segunda metade do século XIX; c) compositores guardam relações amistosas que revelam diálogos entre nações: Portugal, França e Brasil. Assim, muito longe de se pensar o século XIX como o momento histórico de pouco diálogo musical entre nações, o que se vê é a existência de uma circulação internacional de bens musicais, reveladora de uma cultura cosmopolita e exemplos iniciais de *world music* (MAGALDI, 2013).

PROGRAMA

Carlos de Mesquita (1864-1953)
Gondole-lied (romance sans paroles)

Lucien Lambert (1858-1945)
Esquisses Creóles

Arthur Napoleão (1845-1925)
Recordações de Petrópolis

Palestrantes/Pianistas: Ana Maria Liberal - Piano
Robervaldo Linhares Rosa - Piano

NO TEMPO DO REI VELHO, UMA NOITE NA QUINTA DA BOA VISTA

Link: https://youtu.be/Wzs6RdliRv0

PROGRAMA

João Cordeiro da Silva (1735-1808)

- Minuetos V e VI dos *Minuetti per Cembalo del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva* (*P-Ln* M.M. 69//10) e Sonata em si bemol maior (*F-Pn* Vm7 4874).

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

- *Lições* 8 à 12, da primeira parte do *Methodo de Pianoforte do Sr Padre Mestre Jozé Mauricio Nunes Garcia. Expressamente escrito Para o Dr Jozé Mauricio e seu irmão Apolinario, em 1821 (Rio de Janeiro)*. CPM 236.
- Modinha *Beijo a mão que me condena* CPM 226.

Marcos Portugal (1762-1830)

- *Motivos* em Fá (*P–Ln* fcr 168.42) e (*P–Ln* fcr 168.43) Dó maior dedicados à Infanta Dona Izabel Maria (Rio de Janeiro, entre 1811 e 1817).
- Modinha *Eu gosto muito d'Armenia* (*Raivas Gostosas*) do *Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo pelos milhores autores*. Lisboa: P. A. Marchal e Domingos Milcent. Nº 18 (1793).

José Maurício Nunes Garcia

- *Lições* 1, 2, 3, 4,5, 8, 9, 11 e 12 da segunda parte do *Methodo de Pianoforte*. CPM 236.
- *Peça para piano* CPM 235.
- Modinha *No momento da partida meu coração te entreguei* CPM 238.

Sigismund Neukomm (1778-1858)

- *Les Adieux de Neukomm à ses amis à Rio de Janeiro* (Editada em Bonn e Colônia,1822).
- Canzonetta *Se son lontano dal mio dileto freddo sospetto*.

José Maurício Nunes Garcia

- *Fantezia 4ª* do *Methodo de Pianoforte*. CPM 236.
- Modinha *Si me não amas, não me digas a verdade* CPM 239.

Mário Marques Trilha - Piano
Alberto Pacheco - Tenor

MÚSICA BRASILEIRA PARA PIANO SOLO

Link: https://youtu.be/aLb6ItVvYJU

PROGRAMA

Gilberto Mendes (1922-2016) - Il neige... de noveau!

Edino Krieger (1928) - 3 Miniaturas para piano
Moderato
Andante
Andante moderato

Ronaldo Miranda (1948) - Toccata

Almeida Prado (1943-2010) - Sonata nº 12 em sol menor (dedicada ao pianista Robervaldo Linhares Rosa)

Allegro appassionato
Adagio Lunar
Toccata solar
Intervalo

Lina Pesce (1926-1995) - Bem-te-vi atrevido

Francisca Gonzaga (1847-1935) - Biónne

Amélia Brandão (1897-1983) - Bordões ao luar

Aurélio Cavalcanti (1874-1915) - Chorosa

Ernesto Nazareth (1863-1934) - Odeon

Zequinha de Abreu (1880-1935) - Os pintinhos no terreiro
- Tico-tico no fubá

Robervaldo Linhares Rosa - Piano

Lançamentos

LANÇAMENTO DO CD ANTOLOGIA DA MÚSICA BRASILEIRA: PROCESSO E O PRODUTO

Presentation of the DVD "Antology of the Brazilian Music": Process and Produc

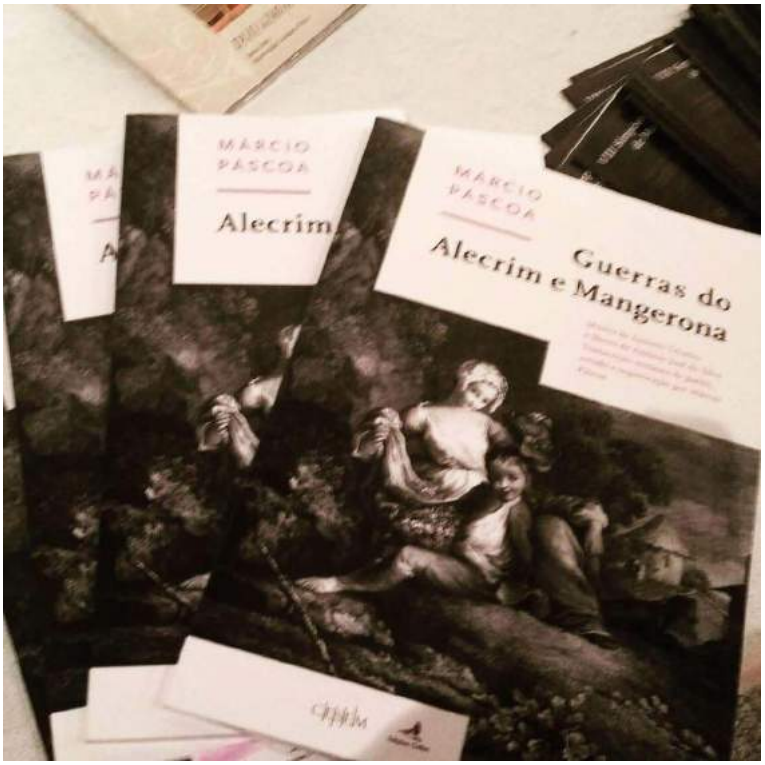
Dr. Alberto Vieira Pacheco (UFRJ)
Dr. Anselmo Guerra de Almeida (UFG)
Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA)
Dr. Mário Marques Trilha (UEA)

LANÇAMENTO DO LIVRO "PENSANDO A MÚSICA DESDE AMÉRICA LATINA PROBLEMAS E QUESTÕES"

Dr. Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado/ Santiago do Chile)

LANÇAMENTO DO LIVRO
"GUERRAS DO ALECRIM E MANGERONA" (P-VV--AMG-7) (2018)

Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA/CESEM/UNL)



Convidados

Alberto José Vieira Pacheco
Ana Guiomar Rêgo Souza
Ana Maria Liberal
André Guerra Cotta
Ângela Barra
Beatriz Magalhães Castro
Carlos Henrique Costa
Consuelo Quireze
David Cranmer
Débora Di Sá
Dimerval Felipe da Silva (Bororó)
Diósnio Machado Neto
Edite Rocha
Eduardo Lopes
Eduardo Meirinhos
Fernando Cupertino
Fernando Lacerda Simões Duarte
Heloísa de Araújo Duarte Valente
Heloisa Selma Fernandes Capel
Herom Vargas Silva
Inez Martins Gonçalves
Isabel Nogueira
Juan Pablo González
Luciane Páscoa
Magda de Miranda Clímaco
Magda Pucci
Márcio Páscoa
Marcos Botelho
Marcos Francisco Napolitano de Eugênio
Marcos Moreira
Mário Marques Trilha
Nicolas de Souza Barros
Paulo Castagna
Paulo Mugayar Kühl
Robervaldo Linhares Rosa
Rodrigo Teodoro de Paula
Tereza Raquel Alcântara Silva

Conferencistas e Debatedores

ALBERTO JOSÉ VIEIRA PACHECO

É professor de canto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Ele é Doutor pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas). Apesar de ter se especializado no repertório do século XVIII e XIX, tem se mostrado um intérprete bastante versátil. Nos últimos anos, vem se apresentando como solista no Brasil e na Europa. Mais recentemente tem se dedicado a um duo com o violonista e alaudista Nicolas de Souza Barro, interpretando canções luso-brasileiras dos séculos XVIII a XX. Tem também atuado junto à Academia dos Renascidos, grupo musical que tem por objetivo executar o repertório vocal luso-brasileiro. Em 2012, colaborou com a gravação do CD 18th century Portuguese Love Songs do grupo inglês L'Avventura London, pelo selo Hyperion, atuando como um especialista em pronúncia e prosódia do Português Cantado. Em 2013, foi o responsável pelo curso de Canto do Atelier du Séminaire 'Rythmes Brésiliens', realizado pelo GRMB-OMF, da universidade Paris-Sorbonne. É ainda autor de dois livros, ambos publicados pela editora Annablume. Entre 2007 e 2013, realizou seu pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, CESEM, como bolsista da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal). No CESEM, ele é um dos membros fundadores do Caravelas, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira.

Is a singing professor at the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). He obtained his PhD at UNICAMP (State University of Campinas). Despite having specialized in the repertoire of the eighteenth and nineteenth centuries, he has shown himself to be a very versatile interpreter. In recent years, he has been performing as a soloist in Brazil and Europe. More recently he has dedicated himself to a duo with the guitarist and alaudist Nicolas de Souza Barros, performing Luso-Brazilian songs from the eighteenth to the twentieth centuries. He has also performed with the Academia dos Renascidos, a musical ensemble that aims to perform the Portuguese-Brazilian vocal repertoire. In 2012, he collaborated with the recording of the CD *18th century Portuguese Love Songs* of the English group L'Avventura London, by the label Hyperion, acting as a specialist in pronunciation of the Portuguese in musical repertoire. In 2013, he was responsible for the singing course of the *Atelier du Séminaire 'Rythmes Brésiliens'*, organized by GRMB-OMF, at the Paris-Sorbonne University. He is also the author of two books, both published by the Annablume editions. Between 2007 and 2013, he carried out a post-doctorate research at the New University of Lisbon, CESEM, as a Fellow of FCT (Foundation for Science and Technology of Portugal). At CESEM, he is a founding member of Caravelas, Study Group for the History of Luso-Brazilian Music.

ANA GUIOMAR RÊGO SOUZA

Doutora em História pela UnB. Mestrado, Especialização e Graduação em Música pela UFG., no Programa de Pós-graduação stricto sensu em Música e no curso de Especialização em Artes Intermidiáticas da EMAC/UFG. É atualmente Diretora da EMAC/UFG. Coordena o "Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho". Integra a Comissão Científica do NÚCLEO CARAVELAS - Centro de Pesquisas em História da Música Luso-Brasileira / CESEM/Universidade Nova de Lisboa e o Corpo Editorial da REVISTA UFG. Criou e preside

o Simpósio Internacional de Musicologia. Atua como pesquisadora na temática "Música, História, Cultura e Sociedade" e "Identidades, Representações e Processos Interdisciplinares", tendo organizado livros, publicado capítulos de livros, revistas científicas e anais, tanto na área de Música como na área de História Cultural. Integra o "Núcleo de Pesquisas e Produção Cênico Musical" da EMAC/ UFG, produzindo óperas e musicais resultantes de pesquisas históricas e musicológicas. Em 2016 recebeu do Governo do Estado de Goiás e do Conselho Estadual do Estado de Goiás a Comenda do Mérito Cultural.

PhD in History from UnB. Master's Degree, Specialization and Graduation in Music by UFG, in the Music Graduate Program and in the Inter-Media Arts Specialization Course of EMAC / UFG. She is currently the Director of UFG's School of Music and Cenical Arts (EMAC). She coordinates the "Laboratory of Musology Braz Wilson Pompeu de Pina Filho". She is a member of the Scientific Committee of the NUCLEO CARAVELAS - Research Center in the History of Luso-Brazilian Music / CESEM / Universidade Nova de Lisboa and of the Editorial Board of UFG's JOURNAL. She created and presides the International Symposium of Musicology. She has worked as a researcher on the research lines "Music, History, Culture and Society" and "Identities, Representations and Interdisciplinary Processes". She has organized books, published chapters of books, scientific journals and annals, both in Music and in the Cultural History area. Ana Guiomar is part of EMAC / UFG's "Musical Scenic Research and Production Center", producing operas and musicals resulting from historical and musicological research. In 2016 she received from the Government of the State of Goiás and the State Council of the State of Goiás the Commendation of Cultural Merit.

ANA MARIA LIBERAL

É doutorada em História da Música, com distinção e louvor, pela Universidade de Santiago de Compostela, com a tese de doutoramento intitulada A vida musical no Porto na segunda metade do século XIX: o pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901). É licenciada em Engenharia Civil e diplomada com o Curso Superior de Piano. Lecciona na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Politécnico do Porto (ESMAE–P.PORTO) e é investigadora associada 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", sedeado 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 (2017). Efectuou a revisão musical das partituras Gradual de Eurico Tomás de Lima (2006) e Para os pequenos violoncelistas (2004) editadas pelo CESC - Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho. É autora do livro Club Portuense. Catálogo do Espólio Musical (Porto: Club Portuense, 2007) e co-autora, com Rui Pereira e Sérgio C. Andrade, dos três volumes de Casas da Música no Porto: para a história da cidade (Porto: Fundação Casa da Música, 2009-2011). 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»: Virtuosos, Repertoire and Performing Venues in the 19th-Century Europe, editado por Fulvia Morabito e publicado pela Brepols. Ana Maria Liberal colabora regularmente com a Fundação Casa da Música, no Porto, na realização de palestras pré-concerto e concertos comentados, bem como na redacção de programas de sala.

Completed a PhD in History of Music at the University of Santiago de Compostela with the thesis entitled *A vida musical no Porto na segunda metade do século XIX: o pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)*, under the supervision of Professor Carlos Villanueva. She has gradu-

ated in Civil Engineering and a post-graduate diploma in Piano. Presently Ana Liberal teaches at the School of Music and Performing Arts (ESMAE-P.PORTO) in Porto and is a fellow researcher at the CESEM (New Lisbon University) where she coordinates the CESEM-P.PORTO centre. She is also a member of the international research group *Interdisciplinary Studies in Musical Sciences*, housed at the University of Pelotas, Brazil with which she has just published the book *Estudos Musicológicos Luso-Brasileiros: Grupo de Pesquisa Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais*, edited by Luiz Guilherme Goldberg and organized by Ruthe Zoboli Pocebon (2017). Her publications include the revision of the musical scores of *Gradual* by Eurico Tomás de Lima (2006) and *Para os pequenos violoncelistas* (2004), the authorship of *Club Portuense. Catálogo do Espólio Musical* (Porto: Club Portuense, 2007) and the co-authorship (with Rui Pereira and Sérgio C. Andrade) of the three books collection *Casas da Música no Porto (Palaces of Melody: an historical survey of music venues*, in the English version, 2009-2011). In 2014 Ana Maria Liberal and Rui Pereira, contributed with the chapter 'Liszt in the Case: The Repertoire of Virtuosi Visiting Porto in the Late 19th Century' to the book *«En pèlerinage avec Liszt»: Virtuosos, Repertoire and Performing Venues in the 19th-Century Europe*, edited by Fulvia Morabito and published by Brepols. Ana Maria Liberal is regularly invited to do pre-concert talks, commented concerts with the Orquestra Sinfónica do Porto and to write program notes to Fundação Casa da Música.

ANDRÉ GUERRA COTTA

Doutor em Musicologia com a tese "História da Lange Coleção Francisco Curt Lange" (PPGM-UNIRIO, 2009) e Mestre em Ciência da Informação com a dissertação "O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros" (PPGCI-UFMG, 2000). Musicólogo e pesquisador em projetos significativos para musicologia brasileira na últimas décadas, tais como "Reorganização e Digitalização do Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro" (2005), "Conservação e Instalação do Acervo Curt Lange - UFMG" (2005/2006) "Instalação e Difusão do Museu da Música da Mariana" (2007/2008), também é autor de artigos e livros nas áreas de Musicologia e Ciência da Informação aplicada à música, tais como "Arquivologia e Patrimônio Musical" (EDUFBA, 2004), "Curt Lange - Guia" (Editora da UFMG, 2005) e "Archivos y música: reflexiones a partir de experiencias en Brasil y Uruguay" (Montevideo, 2011). É membro do Grupo RISM-Brasil desde sua fundação, em 2005. Atualmente é Vice-Presidente da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS) e Professor Associado do Departamento de Artes e Estudos Culturais da Universidade Federal Fluminense (UFF).

PhD in Musicology (2009) with the thesis "History of the Francisco Curt Lange Collection". Master in Information Science (2000), with the dissertation "The treatment of information in Brazilian 'acervos' of musical manuscripts". Musicologist and researcher in significant projects for Brazilian Musicology, such as "Reorganization and Digitalization of the Archive of the Metropolitan Chapter of Rio de Janeiro" (2005), "Conservation and Installation of the Curt Lange Archive - UFMG" (2005/2006), "Installation and Dissemination of the Mariana´s Museum of Music" (2007/2008). Author of articles and books in the fields of Musicology and Information Science applied to music, such as "Arquivology and Musical Patrimony" (2004), "Acervo Curt Lange - Guide" (2005) and "Archivos y música: reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay" (2011). Member of the Brazilian RISM Work Group since its foundation, in 2005, he is currently Vice-President of the Brazilian Association of Musicology (ABMUS) and Associate Professor of the Department of Arts and Cultural Studies at the Fluminense Federal University (UFF).

ÂNGELA BARRA

Soprano, é natural de Goiânia. Concluiu o Bacharelado em Canto pelo IA da UFG em 1981, onde estudou com Honorina Barra. No mesmo ano iniciou o Mestrado em Canto na Escola de Música da UFRJ onde estudou com Lêda Coelho de Freitas. Com bolsa da Capes concluiu o Mestrado em Artes na Indiana University na classe da professora Vera Scammon em 1985 e o Doutorado em Música pela mesma instituição em 2006, onde estudou com Martina Arroyo e defendeu a tese "A Canção de Arte Brasileira: sua Pronúncia e Interpretação". Integra o Duo Barra com sua mãe Heloisa e apresenta-se também com os pianistas Ana Flávia Frazão, Carlos Costa, Luiz Felipe Giunta, Maria Caroline Porto e Ricardo Ballestero e com o violonista Eduardo Meirinhos. Dentre as premiações em Concursos de Canto destacam-se o 3º lugar, Melhor Intérprete de Villa-Lobos e Melhor Cantor Brasileiro no X Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro em 1981; 2º lugar e Melhor Intérprete de Música Barroca, no IV Concurso Latinoamericano de Canto de Caracas, em 1995. Apresentou-se sob a regência dos maestros Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Alceo Bocchino, Emílio de César, Carlos Costa, Ângelo Dias, Marshal Gaioso, Joaquim Jayme, Eliseu Ferreira, Norton Morozowicz, Aylton Escobar, David Junker, Emanuel Martinez, Ivo Cruz, Jan Harrington, Carmen Tellez, dentre outros. Participou da gravação do disco Coisas tão Nossas de Marcelo Barra e José Eduardo Morais (1991); gravou com a Orquestra de Blumenau o disco Jobim & Piazzola (1988). Participou dos seguintes CDs, Canções Alemãs e Brasileiras: Música de Câmara Vocal e Música Sacra Brasileira (1995); Fernando Cupertino: Obra diversa e Fernando Cupertino: Música Sacra (2003). No teatro lírico atuou como Suor Angélica, na ópera de Puccini (Uberlândia, 1993); Marie Antoinette, em Gohsts of Versailles, de John Corigliano (Bloomington, 1997); Tatiana, em Eugene Onegin de Tchaikovsky (Bloomington, IN, 1998). Como convidada especial participou de concerto com o renomado tenor norte-americano James King, em Grand Rapids, Michigan, no ano de 2000. Ministrou aulas nos festivais de Brasília, Londrina, Tatuí e Vale Vêneto e Master Classes em Goiânia, Santa Maria, Cuiabá, Campo Grande, Salvador, Fortaleza, São Paulo, Campinas, Tatuí, dentre outras. Ângela Barra é professora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

Ângela Barra, soprano, born in Goiânia, completed her Bachelor's in Singing by the UFG in 1981, under Honorina Barra. She received her Masters in Singing at the School of Music of UFRJ under Lêda Coelho de Freitas. She completed a Master of Arts degree from Indiana University in Professor Vera Scammon's class in 1985 and a PhD in Music from the same institution in 2006, where she studied with Martina Arroyo and defended the thesis "The Brazilian Art Song: Interpretation" Both with a scholarship from CAPES. She joined Duo Barra with her mother Heloisa and also performed with pianists as Ana Flávia Frazão, Carlos Costa, Luiz Felipe Giunta, Maria Caroline Porto and Ricardo Ballestero and with the guitarist Eduardo Meirinhos. Among the awards in Singing Contests are the 3rd place, Villa-Lobos Best Performer and Best Brazilian Singer at the X International Singing Contest of Rio de Janeiro in 1981; 2nd place and Best Performer of Baroque Music, in the IV Latin American Competition of Song of Caracas, in 1995. She presented under the conducting of the maestros Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Alceo Bocchino, Emilio de César, Carlos Costa, Ângelo Dias, Marshal Gaioso , Joaquim Jayme, Eliseu Ferreira, Norton Morozowicz, Aylton Escobar, David Junker, Emanuel Martinez, Ivo Cruz, Jan Harrington, Carmen Tellez, among others. She participated in the recording of the album "Coisas tão Nossas" by Marcelo Barra and José Eduardo Morais (1991); recorded with the Orchestra of Blumenau the disc Jobim & Piazzola (1988). Participated in the following CDs, German and Brazilian Songs: Vocal Chamber Music and Brazilian Sacred Music (1995); Fernando Cupertino: Diverse work and Fernando Cupertino: Sacred Music (2003). In Opera she took the rolls of Suor Angelica, by Puccini (Uberlândia, 1993); Marie Antoinette, in Gohsts of Versailles, by John Corigliano (Bloomington, 1997); Tatiana, in Eugene Onegin of Tchaikovsky (Bloomington, IN, 1998). As a special guest, she participated in a concert with renowned American tenor James King in Grand Rapids, Michigan, in 2000. She taught classes at the Brasilia, Londrina, Tatuí and Vale

Veneto festivals and Master Classes in Goiânia, Santa Maria, Cuiabá , Campo Grande, Salvador, Fortaleza, São Paulo, Campinas, Tatuí, among others. Ângela Barra is a professor at the School of Music and Performing Arts at the Federal University of Goiás.

BEATRIZ MAGALHÃES CASTRO

Coordenador de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departsmento de Música da Universidade de Brasília (2004-2007; 2014-2017), é Editor-Chefe da Revista Música em Contexto. Membro da Sociedade Musicológica Internacional (IMS) e de sua Associação Regional para a Am´rica Latina e Caribe (ARLAC/IMS) com também da Associação Internacional de Bibliotecas de Música, Arquivos e Centros de Documentação (AIBM/IAML). EM 2016, como Presidente da recém criada Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), presidiu o seu I Congresso realizado em Belo Horizonte, no Acervo Curt Lange (UFMG). Desde 1992 atua como docente na Universidade de Brasília, e premiada com financiamentos e apoios para pesquisa tais como da Bibliothèque Nationale de France – Départment de Musique (Profession Culture, 2007), Fundación Carolina-CSIC-Instituición Milà y Fontanals of Barcelona (2008), e o prestigioso prêmio da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (2009-2010), focado sobre a "Coleção Theresa Christina Maria." Beatriz atua ainda como Presidente da seção Brasil da AIBM/IAML-BR e desenvolve ações como Coordenador do grupo RILM-BR e membro dos grupos RISM-BR e RIdIM-DF, respectivamente focados sobre literatura, fontes e iconografia musical.

Head of the Graduate Music Studies of the Music Graduate Program of the University of Brasilia's Music Department (2004-2007; 2014-2017), acts as Editor-in-chief of Música em Contexto Journal. She is a member of the International Musicological Society (IMS) and its Regional Association for Latin America and the Caribbean (ARLAC/IMS) as well as the International Association of Music Libraries, Archives and Document Centres (IAML). In 2016, as President of the newly founded Brazilian Musicological Association (ABMUS), she presided its Ist Congress held in Belo Horizonte, at the Curt Lange Archives. Since 1992 she is a tenured professor at the University of Brasilia, and a recipient of research and archival grants such as the Bibliothèque Nationale de France – Départment de Musique (Profession Culture, 2007), the Fundación Carolina-CSIC-Instituición Milà y Fontanals of Barcelona (2008), and the prestigious research fellowship from the Biblioteca Nacional of Rio de Janeiro (2009-2010), working on the "Theresa Christina Maria Music Collection." Beatriz currently acts as President of the IAML-Brazil branch and develops actions as Coordinator of the Brazilian RILM-BR, and member of the RISM-BR e RIdIM-DF working groups, respectively focused on music literature, sources and iconography.

CARLOS HENRIQUE COSTA

Carlos H. Costa, pianista e regente, atua como artista e professor de piano, regência e piano em grupo da Universidade Federal de Goiás,. Também é coordenador do Programa de Pós-graduação em Música da UFG e desenvolve pesquisa nas áreas de Piano em Grupo, performance do piano e música de câmara. Bacharel em Física pela Unicamp, bacharel em piano pela Universidade do Alabama em Huntsville, mestre em piano pela Universidade Estadual de Ohio, mestre em regência pela Universidade da Georgia em Athens e doutor em piano pela mesma universidade. Como pianista solista e camerista tem se apresentado nos Estados Unidos, Itália, Portugal e Brasil com instrumentistas como o violinista Carmelo de los Santos, clarinetista Ricardo Freire, soprano portuguesa Liliana Bizinechi entre outros. Regeu a Orquestra Sinfônica da Universidade da

Georgia, a Orquestra Sinfôncia da Universidade de Wyoming, a Orquestra Sinfônica de Goiânia e a Orquestra Acadêmica Jean Douliez da UFG. Entre 1998 e 2001 foi professor assistente de Piano em Grupo nas Universidades de Youngstown em Ohio e University of Georgia em Athens.

Dr. Carlos H. Costa, pianist and conductor, born in São José dos Campos, São Paulo, Brazil, Master in Piano by YSU, DMA in Piano with a minor in Orchestral Conducting by UGA under Dr. Zimdars. Carlos is professor at the Federal University of Goiás, Brazil (UFG), coordinator of the Music Master's Program of UFG and researcher in the area of Piano Performance and Group Piano Teaching. In 2012 published the book "Piano em Grupo: Livro Didático para o Ensino Superior" and coordinated the II International Meeting of Group Piano held in Goiânia, Brazil. Has been the president of the International Music Festival of the School of Music of UFG in 2010 and 2011. Conducts the Academic Orchestra Jean Douliez of UFG. As a pianist has performed in Italy, USA e Brazil as a soloist and chamber musician collaborating with violinist Carmelo de los Santos, bassist Marcos Machado, pianist Ana Flavia Frazão, singer Joana Azevedo, clarinetist Ricardo Freire, among others. Carlos always includes different styles of Brazilian music in his repertoire.

CONSUELO QUIREZE

Pianista goiana, deve sua formação pianística aos professores Maria Augusta Callado, Belkiss S. Carneiro de Mendonça e M. Camargo Guarnieri. Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás, com área de concentração em Performance/Criação e Expressão Musical, cuja dissertação abordou o trabalho do Compositor Camargo Guarnieri, desenvolvido por mais de vinte anos nesta instituição. Especialista em Didática do Piano e Interpretação Pianística por esta mesma Universidade. Tem destacada atuação como solista e camerista, com apresentações regulares no Brasil e no exterior. Gravou para o Museu da Imagem e do Som do Estado de Goiás, a trilha sonora do documentário sobre a historiadora e folclorista Regina Lacerda, de autoria do compositor Fernando Cupertino. Registrou em CDs obras pianísticas e de câmara de Cupertino, e Fugas de J. S. Bach, ambos pelo Estúdio EMAC (2004-2008). Alterna suas atuações solo com recitais de piano 4 mãos e dois pianos - Duo Pianístico com Maria Lúcia Roriz, música de câmara vocal e instrumental, contemplando e divulgando principalmente a música brasileira para estas formações. Em 2005 recebeu do Governo do Estado de Goiás a "Medalha do Mérito Anhanguera"; em 2009, do Conselho Estadual de Cultura de Goiás, o prêmio de "Destaque Cultural do Ano" e, em 2012, a "Medalha de Mérito Cultural - Música". Em 2017, foi vencedora da competição de música internacional Grand Prize Virtuoso, recebendo o convite para apresentação de recital no Royal Albert Hall, em Londres. Atualmente é Professora Adjunto da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (EMAC-UFG), onde coordena o Núcleo de Piano da EMAC e ministra aulas de piano, formação de repertório, música de câmara e piano a quatro mãos. Coordena ainda os projetos de extensão Piano Forte, Medicina em Concerto e Encontro Nacional de Piano . É Membro Titular da Academia Nacional de Música - ANM (2006) e da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás - AFLAG (2014).

Pianist from Goiás, owes her piano training to teachers Maria Augusta Callado, Belkiss S. Carneiro de Mendonça and M. Camargo Guarnieri. Master in Music from the Federal University of Goiás, with a concentration area in Performance / Creation and Musical Expression, whose dissertation writes about the life and work of the composer Camargo Guarnieri, developed for more than twenty years in the Federal University of Goiás. Specialist in Piano Pedagogy and Pianistic Interpretation by this same University. She has outstanding performance as soloist and chamber player, with regular presentations in Brazil and abroad. Consuelo recorded for the Museum of Image and Sound of the State of Goiás, the soundtrack of the documentary on the historian and folklorist Regina Lacerda, written by the composer Fernando Cupertino. She has recorded on CDs the solo and chamber piano works by

Cupertino, and Fugas de J. S. Bach, both by the Studio of the School of Music of UFG (2004-2008). She alternates her solo performances with 4 hands piano and two pianos recitals in a *Piano Duo* with Maria Lúcia Roriz. Has presented vocal and instrumental chamber music, contemplating and divulging mainly the Brazilian music for these formations. In 2005 she received from the State Government of Goiás the "Anhanguera Merit Medal"; in 2009, the State Cultural Council of Goiás, the award "Cultural Highlights of the Year" and in 2012 the "Cultural Merit Medal - Music". In 2017, she was the winner of the international Grand Prize Virtuoso music competition, receiving an invitation to perform at the Royal Albert Hall in London. She is currently an Adjunct Professor at the School of Music and Performing Arts at UFG (EMAC-UFG), where she coordinates the Piano Department and teaches piano lessons, repertory formation, chamber music and four-handed piano. He also coordinates the projects of *Piano Forte*, Medicine in Concert and National Meeting of Piano. She is a Full Member of the National Academy of Music - ANM (2006) and the Woman Academy of Letters and Arts of Goiás - AFLAG (2014).

DAVID CRANMER

Radicado em Portugal desde 1981, o musicólogo e organista britânico, David Cranmer, é docente da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa, onde leciona no Departamento de Ciências Musicais. É doutorado da Universidade de Londres (1997) e membro do Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical (CESEM), onde coordena o grupo de pesquisa "Música no Período Moderno". É igualmente pesquisador responsável pelo projeto Marcos Portugal, assim como pelo Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Nos últimos anos tem-se dedicado sobretudo a investigações sobre aspetos da ópera e música teatral em Portugal e no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. Orientou pesquisas sobre vários aspetos da música em Portugal e no Brasil a mestrandos, doutorandos e pós-doutorados. É co-autor (com Manuel Carlos de Brito) de Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990) e (com Clement Laroy) de Musical openings (Harlow: Longman, 1992); autor de Laudate Domino: introdução à música sacra (Lisboa: Paulus, 2009), de Música no D. Maria II: catálogo da coleção de partituras (Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II/Bicho-do-Mato, 2015) e de Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil (Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2017); e editor de Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo (Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2010), de David Perez: Variazioni per mandolino (edição fac-similada com introdução, Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2011) e de Marcos Portugal: uma reavaliação (Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012). Atuou como orador convidado em eventos científicos em Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Áustria, Itália e no Brasil (Rio de Janeiro, Niterói, Juiz de Fora, São Paulo, Campinas, Ribeirão Preto, Goiânia, Pirenópolis, Marechal Deodoro e Manaus).

Resident in Portugal since 1981, the British musicologist and organist, David Cranmer, teaches in the Musicology Department of the Faculty of Social Sciences and Humanities, Universidade NOVA de Lisboa. He holds a PhD from the University of London (1997) and is a member of the Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), where he coordinates the research group "Music in the Modern Period". He is also researcher responsible for the Marcos Portugal project, and for Caravelas - Study Group for the History of Luso-Brazilian Music. In recent years he has dedicated himself principally to research into aspects of opera and theatre music in Portugal and in Brazil, in the 18th and 19th centuries. He has supervised research on various aspect of music in Portugal and Brazil at master's, doctoral and post-doctoral levels. He is co-author (with Manuel Carlos de Brito) of *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990) and (with Clement Laroy) of *Musical openings (Harlow: Longman,*

1992); author of Laudate Domino: introdução à música sacra (Lisboa: Paulus, 2009), of Música no D. Maria II: catálogo da coleção de partituras (Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II/Bicho-do-Mato, 2015) and of *Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil* (Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2017); and editor of *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo* (Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2010), of *David Perez: Variazioni per mandolino* (facsimile edition with introduction, Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2011) and of *Marcos Portugal: uma reavaliação* (Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012). He has been an invited speaker at scientific events in Portugal, Spain, France, the United Kingdom, Austria, Italy and Brazil (Rio de Janeiro, Niterói, Juiz de Fora, São Paulo, Campinas, Ribeirão Preto, Goiânia, Pirenópolis, Marechal Deodoro and Manaus).

DÉBORA DI SÁ

Cantora, compositora, circense e atriz. Nascida em Goiânia, tem sua raiz na cidade de Pirenópolis. Formada em Canto no Instituto de Artes da UFG. Em 2000 gravou seu primeiro CD "O Universo do Sr. Blan Chu" com a banda Sr. Blan Chu que foi escolhida como "Banda Revelação" de 2001 pelo site Tudo da Música da Globo.com. Também em 2001 recebeu a Comenda Colemar Natal e Silva e o Diploma de Destaque Cultural 2001. Em 2013, lançou seu primeiro cd solo "Pequeno Projeto de Poema Franco", com canções autorais e em 2015 o cd "O Circo dos Amores Impossíveis", uma parceria com o poeta Itamar Ribeiro. Em 2016 lançou seu terceiro álbum solo "Maria Grampinho", que reúne 12 composições originais e inéditas, de autoria da artista, sendo algumas, em parceria com a diretora Lua Barreto. Oito canções foram feitas para a peça "O Que teria na trouxa de Maria", baseada no livro de Diane Valdez, que conta a história da personagem popular Maria Grampinho, moradora da Cidade de Goiás, que catava grampos e objetos pela rua da cidade e morava no porão de Cora Coralina. Compôs e dirigiu as trilhas sonoras das peças "O Circo dos Amores Impossíveis", "A Peleja do Cérebro com o Coração" e "O que Teria na Trouxa de Maria". Produziu os espetáculos: "O Circo dos Amores Impossíveis", "Balangandans", "Pequeno Projeto de Poema Franco", "Maria Grampinho" "Show É Luxo Só" e "Doce Pimenta". Fez preparação vocal dos seguintes espetáculos: "O Circo dos Amores Impossíveis", "Peleja do Cérebro com o Coração", "O Que teria na trouxa de Maria" e "Reciclacirco".

Singer, songwriter, circus and actress. Born in Goiânia, it has its roots in the city of Pirenopolis. Graduated in Singing at the UFG Institute of Arts. In 2000 she recorded her first CD "The Universe of Mr. Blan Chu" with the band Mr. Blan Chu that was chosen as "Revelation Band" of 2001 by the site "Tudo da Música" of Globo.com. Also in 2001 Débora received the Colemar Natal e Silva Commendation and the Diploma of Cultural Highlights 2001. In 2013, she released her first solo album "Pequeno Poema Franco", with songwriting and in 2015 the cd "The Circus of Loves Impossible ", a partnership with the poet Itamar Ribeiro. In 2016 she released her third solo album "Maria Grampinho", which brings together 12 original and unpublished compositions by the artist, some of them being in partnership with director Lua Barreto. Eight of these songs were composed for the play "What would be in the Maria's backpack", based on the book by Diane Valdez, which tells the story of the popular character Maria Grampinho, born in the city of Goiás. Grampinho used to pick up crampons and objects along the city street and lived in the basement of Cora Coralina. She composed and directed the soundtracks for "The Circus of Loving Impossibles", "The Fight of the Brain with the Heart" and "What would troll in the Mother of Mary". Produced the shows: "The Circus of the Impossible Loves", "Balangandans", "Little Project of Poema Franco", "Maria Grampinho", "Show Is Luxury Only" and "Sweet Pepper". She prepared the cast vocally for the following shows: "The Circus of the Impossible Loves", "Fights of the Brain with the Heart", "What would have in the bundle of Maria" and "Reciclacirco".

DIMERVAL FELIPE DA SILVA (BORORÓ)

Compositor, músico, cantor, arranjador, produtor e diretor musical nascido em Goiânia, Bororó vem construindo sua carreira desde os 13 anos. Hoje, após mais de vinte e cinco anos de intensa atividade profissional na cidade do Rio de Janeiro, Bororó é considerado um dos mais competentes e talentosos instrumentistas brasileiros. É um músico popular extremamente versátil afirmando-se no domínio de vários instrumentos musicais – contrabaixo elétrico, contrabaixo acústico, violão, viola caipira, guitarra midi e bateria. Como instrumentista destaca-se principalmente como baixista por sua personalidade e estilo inconfundíveis, dono de uma pegada e de um swing elogiados publicamente pelo ex-Gênesis, Peter Gabriel (Folha de São Paulo-10/12/87) quando este esteve no Brasil e assistiu ao show de Beth Carvalho. Bororó trabalhou com ela durante 07 anos (1985 a 1992). Com Beth Carvalho, Bororó apresentou-se por todo o território nacional e também por vários países da Europa e América Latina, em importantes eventos como: Festa do Avante - Portugal - 1986;7º Festival Internacional de Música Popular de Varadero - Cuba - 1988; Viva Brasil 88 - Hamburg, Berlin, Xanten, Brussel, Mannheim, Koln, Frankfurt - Alemanha; entre outros. Ao longo de sua carreira, Bororó vem atuando em Shows e gravações junto aos mais renomados artistas da MPB, do Samba e da Música Instrumental Brasileira, como Gal Costa, Leny Andrade, Simone, Leila Pinheiro, Fátima Guedes, Mário Lago, Paulinho Tapajós, Ivan Lins, Zé Renato, Verônica Sabino, Edu Lobo, Fafá de Belém, Daniela Mercury, Elba Ramalho e vários outros de igual importância. Nos Estados Unidos realizou shows em Los Angeles, Denver, San Diego, Guerneville, Oakland, Santa Cruz, Los Angeles, Monterey, Chicago, Boston, Pitisburgh e Nova York. Atualmente, Bororó faz parte da Academia Goianiense de Letras.

Composer, musician, singer, arranger, producer and musical director born in Goiânia, Bororó has been building his career since he was 13 years old. Today, after more than twenty-five years of intense professional activity in the city of Rio de Janeiro, Bororó is considered one of the most competent and talented Brazilian musicians. He is an extremely versatile popular musician asserting himself in the field of various musical instruments – electric bass, acoustic double bass, acoustic guitar, bass guitar, midi guitar and drum set. As an instrumentalist, he stands out as a bass player for his unmistakable personality and style, the owner of a footprint and a swing publicly praised by ex-Genesis, Peter Gabriel (Folha de São Paulo-10/12/87) when he was in Brazil and attended the concert of Beth Carvalho. Bororó worked with her during 07 years (1985 to 1992). With Beth Carvalho, Bororó performed throughout the national territory and also in several countries in Europe and Latin America, in important events such as: Festa do Avante - Portugal - 1986; 7th International Festival of Popular Music of Varadero - Cuba - 1988; Viva Brasil 88 - Hamburg, Berlin, Xanten, Brussel, Mannheim, Koln, Frankfurt - Germany; among others. Throughout his career, Bororó has been performing in shows and recordings with the most renowned artists of MPB, Samba and Instrumental Brazilian music, such as Gal Costa, Leny Andrade, Simone, Leila Pinheiro, Fátima Guedes, Mário Lago, Paulinho Tapajós, Ivan Lins, Zé Renato, Verônica Sabino, Edu Lobo, Fafá de Belém, Daniela Mercury, Elba Ramalho and several others of equal importance. In the United States he performed in Los Angeles, Denver, San Diego, Guerneville, Oakland, Santa Cruz, Los Angeles, Monterey, Chicago, Boston, Pitisburgh and New York. Currently, Bororó is part of the Goianiense Academy of Letters.

DIÓSNIO MACHADO NETO

Professor Livre-Docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP). É professor do programa de Pós-Graduação em Musicologia do Departamento de Música da ECA-USP. É membro do Italian and Ibero American Relationships Study Group (RIIA), sediado no IMLA-Veneza (Istituto per lo studio della musica latinoamericana durante il periodo coloniale); do Study Group-IMS Early Music in the New Word; e do Núcleo Caravelas do CESEM da Universidade Nova de Lisboa. Recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes de Tese 2009 pela tese "Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil Colonial". É fundador da Associação Regional para América Latina e Caribe da International Musicology Society (ARLAC-IMS) e da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). Coordena o Laboratório de Musicologia da EACH (LAMUS).

Professor of the School of Arts, Sciences and Humanities of the University of São Paulo (EACH-USP). He is a professor of the Graduate Program in Musicology of USP's Music Department (ECA). He is a member of the Italian and Ibero American Relationships Study Group (RIIA), based at the IMLA-Venice (Institute for Latin American Music Studies during the colonial period); a member of the Study Group- Early Music in the New Word (IMS); and also of the Núcleo Caravelas of the CESEM of the New University of Lisbon. He received an Honorable Mention by the brazilian government agency CAPES - Thesis Prize 2009 - for the thesis "Managing the Party: Music and Enlightenment in Colonial Brazil". He is the founder of the Regional Association for Latin America and the Caribbean of the International Musicology Society (ARLAC -IMS) and the Brazilian Association of Musicology (ABMUS). Diósnio coordinates the Laboratory of Musicology of EACH/USP (LAMUS).

EDITE ROCHA

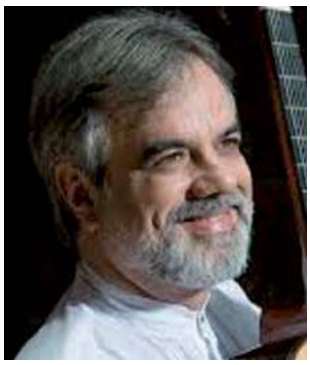
Doutora em Música pela Universidade de Aveiro (PRT), com obtenção do "Prémio de Investigação D. Manuel I" pela sua tese, Edite Rocha é Mestre em Música Antiga pela Schola Cantorum Basiliensis (CHE), tendo igualmente especializado nos conservatórios de música de Perpignan e Paris (FRA). Ao longo da sua carreira, desenvolveu uma intensa atividade quer como docente (professora de órgão na Universidade de Aveiro entre 2006-2013), pesquisadora pós-doutorado no centro de investigação INET-md (Portugal) com o apoio da FCT e concertista (órgão de tubos). Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais na área de Musicologia, Coordenadora do Acervo Curt Lange da UFMG e do Centro de Estudos dos Acervos Musicais Mineiros (CEAMM).

Has a PhD in Music (2010) from the University of Aveiro (PRT), obtaining the "D. Manuel I Research Prize" for her thesis. She obtained a Master in Ancient Music by the Schola Cantorum Basiliensis (CHE), having also specialized in the music conservatories of Perpignan and Paris (FRA). Throughout her career, she has developed an intense activity both as a teacher (organ lecturer at the University of Aveiro between 2006-2013), researcher fellowship (post-doctorate) at the INET-md research center (Portugal) with the support of FCT and concert musician (pipe organ). She is currently Professor at the Federal University of Minas Gerais (UFMG) in the area of Musicology, Coordinator of the Curt Lange Collection of UFMG and the Center for the Study of Musical Collections of Minas Gerais (CEAMM).

EDUARDO LOPES

Efetuou estudos de bateria jazz e percussão clássica no Conservatório Superior de Roterdão (Holanda). É Licenciado pela Berklee College of Music (EUA) em Performance e Composição com a mais alta distinção (Summa Cum Laude). É Doutorado em Teoria da Música pela Universidade de Southampton (Reino Unido), sob orientação de Nicholas Cook. Em 2015 prestou provas de Agregação em Música e Musicologia na Universidade de Évora, tendo sido aprovado por unanimidade. Ao longo da sua carreira recebeu vários prémios e bolsas de estudo nacionais e internacionais. Atua regularmente com os mais relevantes músicos portugueses e artistas internacionais de renome, tais como: Mike Mainieri (Steps Ahead); Dave Samuels (Spyro Gyra); Myra Melford; Susan Muscarella; Kevin Robb, Phil Wilson; e Bruce Saunders. Gravou vários CDs, alguns dos quais como artísta principal. Apresentou-se em concertos em Portugal, Espanha, França, Holanda, Inglaterra, Escócia, Brasil, Japão e EUA. É Artista Yamaha (Europa), e endorser das marcas de instrumentos Zildjian e Remo. É autor de vários artigos e textos sobre a problemática da interpretação musical, teoria da música e ritmo, jazz e ensino de música. Lecionou na Universidade de Southampton no Reino Unido e na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo em Portugal. De 2012 a 2016 foi diretor do Departamento de Música da Universidade de Évora. No ano letivo de 2016-2017 foi Professor Titular Visitante na Escola de Música e Artes Cénicas da Universidade Federal de Goiás, Brasil. Ao momento é Professor Associado com Agregação no Departamento de Música da Universidade de Évora; Diretor do Doutoramento em Música e Musicologia da UÉ; e Coordenador do Pólo do CESEM na UÉ.

Studied classical percussion and drum set at the Rotterdams Conservatorium in the Netherlands. Holds a Bachelor Degree in Performance and Composition with the highest honours (Summa Cum Laude) from the Berklee College of Music in Boston-USA. He obtained a PhD in Music Theory from the University of Southampton-UK, under the supervision of Nicholas Cook. In 2015 he was award by unanimity the Habilitation in Music and Musicology at the University of Évora-Portugal. Throughout his career he has received many national and international prizes and scholarships. Performs on a regular basis with some of the most relevant Portuguese musicians and renown international artists such as: Mike Mainieri (Steps Ahead); Dave Samuels (Spyro Gyra); Myra Melford; Susan Muscarella; Kevin Robb, Phil Wilson; e Bruce Saunders. He has recorded several CDs, some of these as the main artist. Performed in concerts in Portugal, Spain, France, Netherlands, England, Scotland, Brazil, Japan, and the USA. He is Yamaha Artist (Europe), and endorses Zildjian cymbals and Remo. He is the author of many published texts and articles on the topics of performance practice; music theory and rhythm; jazz studies; and music education. He has taught at the University of Southampton-UK and at the Superior School of Music and Performing Arts, Porto-Portugal. From 2012 to 2016 he was the Head of the Department of Music at the University of Évora. During the academic period of 2016-1017 he was Full Visiting Professor in the School of Music and Scenic Arts at the Federal University of Goiás, Brazil. At the moment he is Associate Professor with Habil. in the Department of Music at the University of Évora; Head of the PhD program in Music and Musicology of the UÉ; and Coordinator of the CESEM branch at the UÉ.



EDUARDO MEIRINHOS

É violonista clássico com performances que se estendem por diversos países da América do Sul, da Europa e Estados Unidos. Recebeu inúmeras premiações em concursos, incluíndo VI Premio Eldorado de Música (São Paulo, 1991), I Concurso de Violão de Araçatuba (Araçatuba,1990), IV Concurso de Música Erudita Brasileira (São Paulo, 1978), Concurso de composição Troféu Bach (1981, 82, 83), etc. Formou-se na Alemanha na Staatliche Hochschule für Musik und Theater Hannover em 1989. Concluiu seu mestrado em musicologia pelo Departamento de Musica da USP (Universidade São Paulo) em 1997 e em 2002 obteve o título de doutor em música-performance (DM - Doctor of Music) na Florida, EUA, na School of Music da Florida State University. Eduardo é professor efetivo de violão na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, UFG, onde leciona Violão, Música de Câmara e Literatura Violonística, além de fazer parte do programa de pós-graduação da escola, onde atua como orientador e professor de disciplinas. Eduardo foi diretor da Escola no período de 2007 a 2010. 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. Em 1997 gravou o CD Radamés Gnattali, Sonatas e Sonatinas. Em 2007 lançou o CD solo Eduardo Meirinhos em Recital. Em 2015 lançou o CD solo Sonatas por Eduardo Meirinhos.

Classical guitarist, Eduardo Meirinhos, is a professor at the Universidade Federal de Goias, Brazil where he teaches guitar, guitar literature and chamber music. Eduardo musical education began in São Paulo, Brazil, at the *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*. He obtained the undergraduate degree at the *Staatliche Hochschule für Musik und Theater Hannover* (Germany). When he returned to São Paulo in 1994 he joined the graduate program in the *Departamento de Música* at the *Universidade de São Paulo*, where he stayed until 1997 obtaining the master degree in musicology. Most recently in 2002 he took his Doctoral degree at the *School of Music* at the *Florida State University*. He has given concerts in South America, Europe and the United States participating in several music festivals as both teacher and performer. These include: *Festival de Musica de Londrina, Festival de Inverno de Campos do Jordão, Seminario de Musica de Montenegro, Curso de Verão de Brasília, Festival de Vale Vêneto*, etc. In 1997 he recorded the CD *Radames Gnattali, Sonatas e Sonatinas* and in 1998 participated in the live recording of the *Festival de Musica de Londrina*, which was also made into a CD. In 2007 he released his solo CD *Eduardo Meirinhos em Recital*. Most recently he released is his new CD *Sonatas by Eduardo Meirinhos*. In Hannover, Germany 1989, Eduardo had the honor of performing in the world premier of Greek composer Nikos Platirrachos' *Lisistrati*, for violin, viola, clarinet and cello, in which the guitar is featured as a solo instrument. He has also premiered performances of *Laudate Dominae, Toada Triste, Um Tranquilo Entardecer, Cantiga de Ninar* by Siegfried Schmidt and instigated the first brazilian performance of *Variations sur un Thème de Django Reinhardt* by Leo Brouwer.

FERNANDO CUPERTINO

É natural de Goiânia/GO, mas viveu toda a sua infância e parte de sua adolescência na Cidade de Goiás, antiga Capital do Estado. Ali recebeu as influências do meio cultural extremamente rico, a partir do seio de sua própria família. Com a professora Darcília Amorim (1903-1995), aprendeu teoria musical e técnica vocal e viu seu talento criativo ser gradativamente direcionado para a música litúrgica. Durante o curso de Medicina, em Goiânia, frequentou o Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás como aluno não-regular. Ali conviveu com o maestro Oscarlino Pereira da Rocha, com quem aprofundou seus conhecimentos de Harmonia. De volta à Cidade de Goiás, já como médico, dedicou-se ao trabalho musical na Catedral de Sant'Ana, na Igreja de S. Francisco e na Igreja de N. Sra. do Rosário. Além de acompanhar ao órgão os cânticos religiosos por mais de 15 anos ininterruptos, fez arranjos para banda de música, acompanhou seresteiros, compôs e executou missas e outras peças de sua autoria nos diversos eventos religiosos e sociais da antiga Capital goiana. A partir de 2002, incentivado pelas pianistas Belkiss S. Carneiro de Mendonça e. Consuelo Quireze, dedicou-se de modo mais intenso à escrita para piano, sem deixar, contudo, o gosto pela música litúrgica. Em 2003, lançou três CDs com obras de sua autoria ("Música Sacra", "Obra Diversa" e "Consuelo Quireze interpreta Fernando Cupertino"), através de projeto aprovado pelo Conselho Estadual de Cultura do Estado de Goiás. Recebeu a Comenda do Mérito Cultural, na categoria Composição Musical, do Conselho Estadual de Cultura de Goiás, em 2004. No mesmo ano, foi agraciado pelo Governo de Goiás com a Comenda do Mérito Anhanguera, no grau de Grande Oficial. Foi aluno de Composição do compositor Osvaldo Lacerda (São Paulo) de 2005 a 2011, de quem se tornou discípulo afeiçoado. Lacerda dedicou-lhe duas de suas canções de câmara ("Ouvir estrelas" e "Ismália"). Em 2009, concluiu seu Mestrado em Música na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação do prof. Dr Ângelo Dias. Em 2016, concluiu seu doutoramento em Ciências da Saúde, pela Universidade de Brasília. Em dezembro de 2013, teve sua Missa brevis in honorem Beatissimae Virginis Mariae estreada pelo Coro Polifônico da Lapa, na cidade do Porto. É vice-presidente do Centro de Música Brasileira, com sede na cidade de São Paulo.

Is a native of Goiânia/GO, but lived throughout his childhood and part of his adolescence in the city of Goiás, the former capital of the state. There he received the influences of the extremely rich cultural milieu, from the bosom of his own family. With teacher Darcília Amorim (1903-1995), he learned musical theory and vocal technique and saw his creative talent gradually being directed towards liturgical music. During the medical course, in Goiânia, attended the Institute of Arts of the Federal University of Goiás as non-regular student. There he studied with maestro Oscarlino Pereira da Rocha, with whom he deepened his knowledge of Harmonia. Back in the city of Goiás, already as a doctor, he dedicated himself to musical work in the Cathedral of Sant'Ana, in the Church of S. Francisco and in the Church of Our Lady of the Rosary. In addition to accompanying at the organ for religious songs for more than 15 years, made arrangements for band, accompanied musical promenades, composed and performed masses and other pieces of his own in the various religious and social events of the ancient capital of Goiás. From 2002, encouraged by the pianists Belkiss S. Carneiro de Mendonça and Consuelo Quireze, devoted himself more intensely to writing for piano, without, however, leaving the taste for liturgical music. In 2003, Cupertino released three CDs with works of his own ("Música Sacra", "Obra Diversa" and "Consuelo Quireze"), through a project approved by the State Council of Culture of the State of Goiás. Received the Commendation of Merit Cultural Award in the Musical Composition category of the State Council of Culture of Goiás in 2004. In the same year, he was awarded by the Government of Goiás with the Anhanguera Merit Commendation, in the rank of Grand Officer. He was a composition student of the composer Osvaldo Lacerda (São Paulo) from 2005 to 2011, of whom he became a fond disciple. Lacerda dedicated to Cupertino two of his chamber songs ("Listening to Stars" and "Ismália"). In 2009, he completed his Masters in Music at the School of Music and Performing Arts of the Federal University of Goiás, under the guidance of Prof.

Dr Ângelo Dias. In 2016, he completed his PhD in Health Sciences, from the University of Brasília. In December 2013, he had his Mass in honor of Beatissimae Virginis Mariae, premiered by the Polyphonic Choir of Lapa, in the city of Porto, Portugal. He is vice president of the Brazilian Music Center, based in the city of São Paulo.

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 cerca de oitenta 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.

Graduated in Laws (Mackenzie, 2006) and in Music (Composition and Conducting), master and doctor in Music (UNESP, 2008; 2011; 2016). He has researched Catholic religious music practices and Brazilian musical collections. His fieldwork by collections now reaches one hundred Brazilian cities. Author of a book and approximately eighty works in proceedings and scientific journals, published or in press. Developed a Post-Doctorate research on Music at the Federal University of Minas Gerais (2016-2017) and is currently developing on Arts at the Federal University of Pará, both supported by a CAPES / PNPD scholarship. Researcher in seven Brazilian research groups.

HELOÍSA DE ARAÚJO 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 proejto "Sous le ciel de Paris: memória da canção francesa na cultura brasileira".

Is PhD in Communication and Semiotics (Catholic University, São Paulo, Brazil). She is professor at Post-Graduation Program in Communication (Universidade Paulista- Unip) and associated researcher in the Post-Graduation Program at Sao Paulo University Music Department (Brazil). Her main research interests are related to musical semiotics, specially the connections between musical performance and the media; also the musical role in cultural processes: music as a kind of memory in the media and of the media, by the media, despite of the media. She has organized several books and published many articles concerning musical media culture and musical semiotics in specialised magazines. Presently she develops the project "*Sous le ciel de Paris*: memory of the French song in Brazilian culture".

HELOISA SELMA FERNANDES CAPEL

É historiadora, professora pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. É pós-doutora em Arte e Cultura e coordena o Grupo de Estudos de História e Imagem - GEHIM. É membro do GT Nacional de História Cultural e Editora da Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens. Com diversas publicações em livros e revistas especializadas suas pesquisas estão voltadas para os estudos culturais e da imagem.

Is a historian and professor of the History Postgraduate Programme at the Federal University of Goiás, Brazil. She holds a postdoctorate degree in Art and Culture and supervises the History and Image Research Group (GEHIM). She is a member of the National Cultural History Task Group and editor of *Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens*. She has published several books and journal articles and her main research interests are cultural and image studies.

HEROM VARGAS SILVA

Professor do programa de pós-graduação em comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). É doutor em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com pós-doutorado em comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Foi vice-presidente da sessão latino-americana da International Association For the Study of Popular Music (IASPM-AL) entre 2014 e 2016. É autor do livro "Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi" (São Paulo: ateliê, 2007) e organizador, com Tanius Karam, do livro "De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina. Apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones" (Merida: Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán - México, 2015). Autor do capítulo "Chico Science & Nação Zumbi: hybridity and experimentation in the Manguebeat Movement", no livro "Made in Brazil: studies in popular music", organizado por Martha Ulhoa, Claudia Azevedo e Felipe Trotta (New York: Routledge, 2015). Desenvolve pesquisas em torno das relações entre a música popular, as mídias e os processos culturais.

Member of graduate program in communication of Universidade Metodista de São Paulo (UMESP - Methodist University of São Paulo). Phd in communication and semiotics from Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP - Pontifical Catholic University of São Paulo), with post-doctoral research in communication from Universidade de São Paulo (USP - University of São Paulo). Vice-president of the latin american Branch of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL) - 2014-2016. Author of "Musical hybridisms of Chico Science & Nação Zumbi" (São Paulo: Ateliê, 2007) and editor, with Tanius Karam, of the book "From north to south: popular music and cities in Latin America. Appropriations, subjectives and reconfigurations "(Merida: department of culture and arts of Yucatan - Mexico, 2015). Author of the chapter "Chico Science & Nação Zumbi: hybridity and experimentation in the Manguebeat movement", in the book "Made in Brazil: studies in popular music", edited by Martha Ulhoa, Claudia Azevedo and Felipe Trotta (New York: Routledge, 2015). Herom vargas develops researchs around relations among popular music, media and cultural processes.

INEZ MARTINS GONÇALVES

É Bacharel em piano pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo e Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e Música pela Universidade Nova de Lisboa. Sua tese doutoral analisou a Banda de Música da Polícia do Ceará estudando sua ação em Fortaleza na década de 1850 a 1930. Inez Martins 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 (2006-2012), foi cofundadora e regeu a Orquestra Experimental de Cordas (2004-2005) e a Orquestra de Cordas do Núcleo de Extensão em Música da UECE (2005-2007). Foi ainda regente do coral da UECE em 2006-2007. 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 Kirchhoff, Mallory Thompson, Eleazar de Carvalho, Dario Sotelo, Dante Anzolini e Roberto Duarte. Estudou ainda 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.

Graduated in piano from the State University of Ceará, Brazil (UECE), Master degree in Arts from the University of São Paulo, Brazil and helds a double doctorate in History (Federal University of Minas Gerais - Brazil) and Music (Nova School of Social Sciences and Humanities - Lisbon). Her doctoral thesis examined the Military Police Band in Ceará studying its action in Fortaleza between the 1850s and the 1930s. She has been full professor at the State University of Ceará since 2004, teaching courses on Counterpoint, Basic Techniques of Conducting, Teaching Music Education, Piano, Choir and Band and Elaboration of Research Projects in Music. She is vice-coordinator of the research group in Conducting and Musical Interpretation (IRIM) of the National Council for Scientific and Technological Development (CNPQ). She founded and conducted the Wind Orchestra of the UECE (2006-2012), co-founded and conducted the Experimental String Orchestra (2004-2005) and the String Orchestra of NEM-UECE (2005-2007). She was the conductor of the UECE Choir in 2006-2007. As a guest conductor, she has been invited to conduct several groups such as the UECE Symphonic Orchestra, "Eleazar de Carvalho" Chamber Orchestra, both in Fortaleza, Ceará, Tatuí Symphonic Band and Tatuí Youth Symphony Orchestra in São Paulo, José Siqueira Symphonic Band in Paraíba Federal University. He also conducted bands and orchestras at various music festivals in Brazil and the United States. In 2014 she was invited to be assistant conductor to the maestro Dario Sotelo at the III Composition's Week to bands "Coreto Paulista". She studied conducting under the maestros Jerry Junkin, Larry Livingston, Richard Floyd, Thomas Lee, Roby George, Angela Woo, Craig Kirchhoff, Mallory Thompson, Eleazar de Carvalho, Dario Sotelo, Dante Anzolini and Roberto Duarte. She also studied viola at the Conservatory of Tatuí (São Paulo) where she played in the Youth Symphony Orchestra and worked as a conductor of orchestras.

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 Memoria Social e Patrimônio Cultural (Universidade Federal de Pelotas). Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música (UFRGS), foi professora da Universidade Federal de Pelotas de 1997 à 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.

Composer, performer and musicologist, Ph.D. in musicology at Autonomous University of Madrid, Spain (2001). She is a full Professor in Music at Federal University of Rio Grande do Sul, at undergraduate courses and post graduate level, Master's and Doctorate in Music (UFRGS), and Master's and Doctoral Degree in Social Memory and Cultural Patrimony (Federal University of Pelotas). She coordinates the Research Group on Gender Studies, Body and Music (UFRGS). She was a professor at the Federal University of Pelotas from 1997 to 2013. Her researches and papers are developed about gender and music, performance and sound creation, musicology and interdisciplinarity. She released Vestlet Violet (2014), Impermanent movement (2016), Voicing (2016), LusqueFusque (2016), Mar de tralhas (2017), Betamaxers (2017), Légua (2017), Meteoro-phoenix (2017), Unlikely Objects (2017), Hybrid (2017), Zah (2018) and Isama Noko (2018). She performs and composes in Medula Collective of Sound Experiments (RS), Collective Elatrônicas: sounds and images (RS), the duo Strana Lektiri (with the sound artist Leandra Lambert (RJ), the duo of sound and movement *Women on the Moon* with composer and performer Ana Fridman; and the work *If I Were Me* in duo with the sound artist Linda O'Keeffe.

JUAN PABLO GONZÁLEZ

É professor titular do Instituto de História da Pontifícia Universidade Católica do Chile e diretor do Instituto de Música da Universidade Alberto Hurtado SJ de Santiago. Doutor em Musicologia pela Universidade da Califórnia, Los Angeles, em 1991. É autor de inúmeros artigos publicados em revistas científicas de circulação internacional e co-autor dos livros En busca de la música chilena (2005), Historia social de la música popular en Chile (em dois volumes, de 2005 e 2009) e de Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX (2011). Também publicado na Argentina, Estados Unidos e no Chile, Pensando a música a partir da América Latina: Problemas e questões, é seu primeiro livro lançado no Brasil.

He is a full professor at the Institute of History of the Pontifical Catholic University of Chile and director of the Institute of Music of the Universidad Alberto Hurtado SJ in Santiago. Doctor of Musicology from the University of California, Los Angeles, in 1991. He is the author of numerous articles

published in scientific journals of international circulation and co-author of the books “En busca de la música chilena” (2005), “Social History of Popular Music in Chile” (two volumes, 2005 and 2009) and “Cantus firmus: myth and narrative of Chilean art music of the 20th century” (2011). His first book released in Brazil “Thinking Music from Latin America: Problems and Issues” was also published in Argentina, the United States and Chile.

LUCIANE PÁSCOA

Possui graduação em Artes Plásticas e em Música pela UNESP, mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e doutorado em História Cultural pela Universidade do Porto (2006). É professora da Universidade do Estado do Amazonas, atuando no curso de Música, no qual ocupa as cadeiras de Estética e História da Arte e Filosofia da Arte e na coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. Ainda nesta instituição, realiza atividade de pesquisa no Laboratório de Musicologia e História Cultural, em que coordena a área de projetos, dentre os quais se destacam patrocínios importantes junto a instituições de projeção nacional, como Petrobras, 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 PPGLA da UEA. É autora do livro Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada, Editora Valer (2011) e do livro Álvaro Páscoa: o golpe fundo, Edua (2012).

Is graduated in Fine Arts and Music by UNESP, MA in History from the Pontifical Catholic University of São Paulo (1997) and Ph.D. in Cultural History from the University of Porto (2006). She is a tenure professor in the University of the State of Amazonas, including Postgraduate Courses of Literature and Arts, and the Music Department where she teaches Aesthetics and Art History and Philosophy of Art. She is commited to research in the Laboratory of Musicology and Cultural History, where she coordinates some projects sponsored by important institutions such as Petrobras, (Opera in the Amazon during the Rubber Boom (1850-1910). She is a head of reaserach group with focus on cultural memory of arts and literature (MemoCult-PPGLA UEA). She is the author of two books: Artes Plásticas no Amazonas, Valer (2011) and ÁlvaroPáscoa: o golpe fundo, Edua (2012).

MAGDA DE MIRANDA CLÍMACO

É Doutora em História Cultural (Universidade de Brasília - UnB) e Mestre em Música (Universidade Federal de Goiás - UFG). Graduada no Curso de Música - Instrumento/Piano e no Curso de Educação Musical (Universidade Federal de Goiás - UFG). Atualmente, exerce as funções de professora, pesquisadora e orientadora de trabalhos nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG. Como pesquisadora, integra a Comissão de Pesquisa e a coordenação do Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, ligados ao Programa de Pós-Graduação em Música da EMAC/UFG, o Grupo de Pesquisa Arte, Educação, Cultura, vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), 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) e atua nas seguintes linhas de pesquisa: música, cultura e sociedade; musicologia histórica; música popular brasileira; musicologia e processos interdisciplinares: novos objetos e abordagens teórico-conceituais. 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 Sim-

pósio Internacional de Musicologia, promovido anualmente nas cidades de Pirenópolis e Goiânia pela EMAC/UFG, vem integrando a coordenação geral do evento desde 2011.

Is a Doctor in Cultural History (Universidade de Brasília - UnB) and a Master in Music (Universidade Federal de Goiás - UFG). Graduated in Music Course - Instrument/Piano – and in Music Education Course (Universidade Federal de Goiás - UFG). She is currently a professor, researcher, and adviser in graduate and post-graduate courses of the Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) of the UFG. As a researcher, she takes part in the Research Commission and the coordination of the Laboratory of Musicology Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, connected to the Post-graduate Program of Music of EMAC/UFG, the Research Group on Art, Education, Culture, connected to the National Counsel of Technological and Scientific Development (CNPq), and Caravelas - Nucleus of Studies on the History of Portuguese-Brazilian Music, of the Center of Studies on Sociology and Aesthetics of Music (CESEM), located in the School of Social and Human Sciences of the Universidade Nova de Lisboa (UNL). She is a member of the Brazilian Association of Musicology (ABMUS) and works with the following research lines: music, culture and society; historical musicology; musicology and interdisciplinary processes: new objects and theoretical and conceptual approaches. Her publishing line encompasses several book chapters, as well as articles in scientific journals and annals of congresses. One of the creators of the International Symposium of Musicology, promoted annually in the municipalities of Pirenópolis and Goiânia by EMAC/UFG, she has been part of the general coordination of the event since 2011.

MAGDA PUCCI

Musicista – arranjadora, compositora e cantora –, além de pesquisadora da música de vários povos, há mais de 20 anos. É diretora musical do Mawaca, grupo que canta em cerca de vinte línguas. É graduada em Regência pela ECA-USP, mestre em Antropologia pela PUC-SP e doutora em Performance and Creative Arts pela Universidade de Leiden, na Holanda. Desenvolveu vários projetos no Terceiro Setor, como Meninos do Morumbi, Ação Comunitária, Grupo de Refugiados no SESC Carmo, entre outros. É coautora com Heloisa Prieto dos livros De todos os cantos do mundo (Cia. das Letrinhas, 2008) e Contos Musicais (Leya, 2014). Em parceria com Berenice de Almeida, publicou 'Outras terras, outros sons' (Callis, 2003), 'A floresta canta: uma expedição sonora por terras indígenas do Brasil' (Peirópolis, 2015), 'A grande pedra' (Formato, 2015) e 'Cantos da Floresta' – iniciação ao universo musical indígena (Peirópolis, 2017). É coordenadora do espaço cultural Estúdio Mawaca, além de ministrar palestras, oficinas e cursos de músicas do mundo e de cultura indígena brasileira em várias instituições. É professora no Curso de Pós-Graduação em Educação Musical Multicultural da Faculdade Santa Marcelina e professora convidada no Instituto Singularidades.

Musician – arranger, songwriter and singer –, and researcher of the music of several nations, for more than 20 years. She is the musical director of Mawaca, a group that sings in about twenty languages. She holds a Bachelors degree from ECA-USP, a Master's degree in Anthropology from PUC-SP and a PhD in Performance and Creative Arts from the University of Leiden in the Netherlands. She has developed several projects in the Third Sector, such as Boys of Morumbi, Community Action, Refugee Group in SESC Carmo, among others. She is co-author with Heloisa Prieto of the books "Of all the corners of the world" (*Cia. das Letrinhas*, 2008) and "Musical Tales" (Leya, 2014). In partnership with Berenice de Almeida, she published 'Other lands, other sounds' (Callis, 2003), 'The forest sings: a sound expedition for indigenous lands in Brazil' (Peirópolis, 2015), '*A grande pedra*' and '*Cantos da Floresta*' - initiation to the indigenous musical universe (Peirópolis, 2017). She is the coordinator of the Mawaca Studio cultural space. Also she teaches lectures, workshops and courses about the world music and Brazilian indigenous culture in various institutions. She is a teacher at the Graduate Course in Multicultural Music Education at Santa Marcelina College and a guest teacher at the Singularities Institute.

MÁRCIO PÁSCOA

É Doutor pela Universidade de Coimbra após ter se graduado em instrumentos antigos e obter mestrado em Musicologia pela UNESP. É Professor Adjunto da UEA, onde dirige o Laboratório de Musicologia e História Cultural e a Orquestra Barroca do Amazonas, além de integrar o Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, como membro do Conselho de Coordenação. 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, sendo 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.

Has a PhD degree (Universidade de Coimbra) in History of Music, a Master degree in Musicology (UNESP) and the undergraduate course in traverso and recorder (UNESP). Professor with tenure in Amazonas Statet University, where directs Laboratory of Musiciology and Cultural History, and Amazonas Baroque Orchestra. He joins the Postgraduate Program in Letters and Arts in this same institution. Wrote books, chapters, articles for scholar magazines, edited scores of 18th and 19th brazilian and portuguese operas. With ABO he recorded 5 cds, the last one with the UFG-School of Music Chamber Choir: Very brave little angels: early Brazilian 19th century music. Recently he published the score for Guerras do Alecrim e Mangerona, first opera in portuguese idiom, by Antonio Teixeira, as a job for CESEM-UNL

MARCOS BOTELHO

É bacharel em Musica Trombone (2003) e mestre em Música pela UFRJ (2006), possui doutorado em Música pela UFBA (2017). Atualmente é Professor de Trombone e Música de Câmara UFG, coordenador do BandaLab-UFG (Laboratório de estudos e práticas de bandas e instrumentos de sopros) e regente da Banda de Câmara Tonico do Padre. Desenvolve pesquisas sobre as Bandas de Musicas e ensino do trombone, já tendo realizado projetos para o governo do Estado do Rio de Janeiro. 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. Atualmente integra o Quinteto Metais do Cerrado e Duo Martins Botelho (ao lado da pianista Martha Martins). 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 Bayernvolkblästband (Freyung-Grafenau - Alemanha). Atuou como Professor Substituto de trombone e tuba na UFRJ aos 25 anos e professor da Universidade Cândido Mendes. Foi músico da Banda Sinfônica da Guarda Municipal do Rio de Janeiro, Orquestra Solista do Rio de Janeiro, Orquestra Sinfônica da UFRJ e OSBJovem, tendo atuado como convidado vários outros grupos como: OSB, Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró-Musica e Orquestra Filarmônica de Goiás. Realizou conferências, master-class e cursos de curta duração em várias universidades como: Universidade Nacional de Córdoba, UFRJ, UFPB, UFRN, IF-Sertão, UFCA, UNB, UFSM e UEA.

Holds a bachelor’s degree in Music Trombone (2003) and a Master’s degree in Music from UFRJ (2006), holds a PhD in Music from UFBA (2017). He is currently Professor of Trombone and Cham-

ber Music UFG, coordinator of BandaLab-UFG (Laboratory of studies and practices of bands and wind instruments) and conductor of Tonico do Pdre Chamber Band. It develops research on the Music Bands and trombone teaching, already having carried out projects for the government of the State of Rio de Janeiro. Since 2016, he has developed the project "Em busca da memória de um banda centenária", with the support of the Fund of Art and Culture of Goiás and Itaú Cultural, doing the rescue of the history and music of the Corporação Musical 13 de Maio, and search about music of composers from the nineteenth and twentieth centuries from Goiás, developing arrangements, editions and revisions of this repertoire. Currently he is part of the Quinteto Metais do Cerrado and Duo Martins-Botelho (with the pianist Martha Martins). He is coordinator of the Scientific Symposium of the Brazilian Association of Trombonists. He was the founder and regent of the Euterpe Friburguense Band and the Banda do Gremio Portugues de Nova Friburgo and Conductor Assistant of the Orquestra Candido Mendes. He also invited several national and foreign groups, unveiling: Rigerwood Symphonic Band (New Jersey - USA) and Bayernvolkblästband (Freyung-Grafenau - Germany). He acted as Substitute Professor of trombone and tuba at UFRJ at the age of 25 and professor at Cândido Mendes University. He was a musician from the Rio de Janeiro Municipal Guard Symphony Band, Rio de Janeiro Soloist Orchestra, UFRJ Symphony Orchestra and OSBJovem. He performed as guest of several other groups such as: OSB, Petrobrás Pró-Musica Symphony Orchestra and Goiás Philharmonic Orchestra. He has held conferences, master-classes and short courses in several universities such as: National University of Cordoba, UFRJ, UFPB, UFRN, IF-Sertão, UFCA, UNB, UFSM and UEA.

MARCOS FRANCISCO NAPOLITANO DE EUGÊNIO

Sou doutor (1999) e mestre (1994) em História Social pela Universidade de São Paulo, onde também graduou-se em História (1985). Fui professor no Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (Curitiba), entre 1994 e 2004, e professor visitante do Instituto de Altos Estudos da América Latina (IHEAL) da Universidade de Paris III (2009). Atualmente, sou professor de História do Brasil Independente e docente-orientador no Programa de História Social da USP. Especializei-me no período do Brasil Republicano (como foco no Regime Militar), e na área de história da cultura, com ênfase nas relações entre história e música popular e história e cinema. Também possuo experiência na formação de professores do ensino básico, com foco no uso do audiovisual na escola. Publiquei vários livros, tais como "Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na Música Popular Brasileira" (Annablume/FAPESP, 2001) "1964: história do regime militar brasileiro" (Contexto, 2014) e "Coração Civil: a vida cultural sob o regime militar brasileiro" (Intermeios, 2017).

PhD (1999) and Master (1994) in Social History at the University of São Paulo, where I also graduated in History (1985). I was a professor at the History Department of the Federal University of Paraná (Curitiba), between 1994 and 2004, and Visiting Professor at the Institute of Higher Studies of Latin America (IHEAL) at the University of Paris III (2009). Currently, I am professor of History of Independent Brazil at University of São Paulo. I am specialist in the Brazilian Republican period, with emphasis on the Military Regime, and in the area of cultural history, with emphasis on the relations between history and popular music and history and cinema. I wrote several books, as "Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na Música Popular Brasileira" (Annablume/FAPESP, 2001); "1964: história do regime militar brasileiro" (Contexto, 2014) e "Coração Civil: a vida cultural sob o regime militar brasileiro" (Intermeios, 2017).

MARCOS 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. Em Alagoas é Professor da universidade Federal de Alagoas desde 2008, sendo Adjunto III e mantém o Grupo de Pesquisa Metodologia e concepção social no ensino coletivo. Atua desde 2009 como coordenador de Estagio Supervisionado, atuando na Educação Básica dentro do currículo da Licenciatura. É membro do grupo de Investigação em Música e pesquisador convidado ISET do Instituto de Ensino Superior Piaget em Viseu-Portugal. Exerce paralelamente, na Federal de Alagoas, a função de Editor da Revista Eletrônica de Música MUSIFAL 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, premiado em editais de apoio da CAPES (2016-2017) e CNPQ (2017). É autor dos livro História das Mulheres nas Bandas de Música, editado em Portugal pela Cardoso e Conceição e a edição brasileira ;Mulheres nas Bandas de Musica" editado pela PUBLIT e artigo sobre Mulheres e música em Revista RLAGG (Qualis B2), e II Paralaxe-UFBA em 2017, entre outras. Tem apresentado trabalhos em diversos Congressos realizados em muitos Estados Brasileiros e no Exterior a exemplo de Portugal e Chile. Obteve classificação internacional para Congresso de Sociologia na Costa Rica, no evento ALAS. É um dos autores do trabalho de catalogação musicológica denominado Memorias musicais da Curica; Volume 1 e Volume 2 (Acervo da Banda Curica e Bandas de Negros da Mata Norte) editado pela FUNDARPE em em parceria com a Banda Curica de Pernambuco. TEstá vinculado ao LAMUS- Laboratório de Musicologia da USP-Departamento de Música da Escola de Artes Ciências e Humanidades(EACH-USP) sob orientação do Prof.Dr. Diósnio Machado Neto.

Holds a Doctorate in Music Education from the Federal University of Bahia, where he also obtained a Bachelor's degree in Music and an Specialist in School Management from the Montenegro College. In Alagoas he has been a Professor at the Federal University of Alagoas since 2008, being Deputy III and maintains the Research Group Methodology and social conception in collective education. Since 2009 he has been Coordinator of Supervised Internship, working in Basic Education within the curriculum of the Degree. He is a member of the research group in Music and ISET invited researcher of the Piaget Higher Education Institute in Viseu-Portugal. He is also the editor of the Electronic Music Magazine MUSIFAL, in which he is the founder of this journal, and he develops annually Encounters on the themes Music Band, musicology and Music Education called JPMB-Pedagogical Workshops for Band Musicians, awarded prizes in support of CAPES (2016-2017) and CNPQ (2017). He is the author of the book History of Women in Bands of Music, edited in Portugal by Cardoso and Conceição and the Brazilian edition; edited by PUBLIT and article on Women and music in Revista RLAGG (Qualis B2), and II Paralaxe-UFBA in 2017, among others. He has presented papers in several Congresses held in many Brazilian States and abroad such as Portugal and Chile. He obtained an international classification for Congress of Sociology in Costa Rica, in the ALAS event. He is one of the authors of the musicological cataloging work called Musical Memories of Curica; Volume 1 and Volume 2 (Collection of the Curica Band and Black Bands of the North Woods) edited by FUNDARPE in partnership with the Curica Band of Pernambuco. It is linked to LAMUS- Laboratory of Musicology of USP-Department of Music of the School of Arts Sciences and Humanities (EACH-USP) under the guidance of Prof. Dr. Diogo Machado Neto.

MÁRIO MARQUES TRILHA

Em 1995 obteve o Diploma em Música (Piano) na Universidade de Música do Rio de Janeiro, tendo realizado paralelamente estudos de análise e regência coral na Pro-Arte (Rio de Janeiro) sob orientação de Carlos Alberto Figueiredo. Em 1999 conclui o Mestrado em perfomance de Cravo (Künstlerisches Aufbaustudium), orientado por Christine Daxelhofer na Hochschule für Musik Karlsruhe (Alemanha). Tendo trabalhado na mesma instituição como cravista acompanhador do Oper Studio e regência coral e orquestral com o maestro Zsolty Nagy. Entre 1998 e 2000 frequentou o curso superior de Cravo dirigido por Olivier Baumont no Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison (Paris, França) tendo obtido, com a qualificação máxima, o diploma superior (Medaille d'Or à l'Unanimité). Em 2000 frequentou a classe de música antiga (clavicórdio) no Conservatoire Municipal de la Ville de Paris "Claude Debussy" sob orientação de Ilton Wjuniski. Em 2003 finalizou os seus estudos de cravo e baixo-contínuo sob orientação de Jörg-Andreas Böttticher, clavicórdio Jean-Claude Zehnder e regência com Hans Martin Linde na Schola Cantorum Basiliensis, Escola Superior de Música Antiga de Basileia, Suíça. Em Fevereiro de 2004 concluíu o curso de pós-graduação Teoria da Música Antiga sob orientação do Prof. Doutor Dominique Muller e do Prof. Markus Jans na Schola Cantorum Basiliensis, tendo sido bolsista do Ministério da Cultura do Brasil. Tem realizado vários recitais a solo e com diversas orquestras e ensembles no Brasil, Portugal, Alemanha, França, Espanha, Suíça, Irlanda, Escócia, Estados Unidos da América e Uruguai. É Doutor em Música pela Universidade de Aveiro. Membro do Núcleo Luso-Brasileiro de Estudos da História da Música Caravelas. Foi Investigador Integrado Pós-Doutoramento do CESEM-Universidade Nova de Lisboa com o apoio da Fundação Ciência e Tecnologia de Portugal. Foi diretor artístico do ciclo Música no Museu realizado no Museu de Aveiro, Portugal. Gravou, pela casa Númerica, um CD dedicado a música do tempo de D João VI com a soprano Isabel Alcobia, com o Ensemble Joanna Musica, outro CD, com a música oitocentista dedicada a Princesa Santa Joana, e com a Orquestra barroca do Amazonas os CDs "Dei Due Mundi", "Ópera no Brasil Colonial", "Drama: Galant Arias and Concertos of the Luso-Brazilian Eigheteenth Century"e o CD do 26º Festival Internacional de Música Antiga e Colonial Brasileira de Juiz de Fora. É professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas, UEA, e cravista da Orquestra Barroca do Amazonas.

In 1995, he obtained the Diploma in Music (Piano) at the University of Music in Rio de Janeiro, while simultaneously doing studies of Analysis and Choir Conducting at the *Pro-Arte* (Rio de Janeiro) under guidance of Carlos Alberto Figueiredo. In 1999, he concluded the Masters degree in Performance (*Künstlerisches Aufbaustudium*), specialising in Harpsichord at the *Staatliche Hochschule für Musik* Karlsruhe (Germany) in the class of Christine Daxelhofer. Between 1998 and 2000 he attended the "Supérieuer" Course of Harpsichord directed by Olivier Baumont at the *Conservatoire National de Region* of Rueil-Malmaison (Paris, France) and was unanimously voted the highest degree qualification (*Medaille d'Or à l'Unanimité*). Further studies were done at the *Municipal Conservatoire de la Ville de Paris "Claude Debussy"* in 2000 where he attended the class of Early Music in Clavichord the under guidance of Ilton Wjuniski. Pursuant to this, he completed the studies of Harpsichord and Through-bass under guidance of Jörg-Andreas Böttticher and Clavichord with Jean-Claude Zehnder at the *Schola Cantorum Basiliensis* in Basel, Switzerland in 2003. Post-graduate studies in Theory of Early Music were completed under the guidance of Professor Dr.Dominique Muller and Prof. Markus Jans in the *Schola Cantorum Basiliensis* in 2004 with a scholarship from the Ministry of Culture of Brazil. He has given several solo recitals and performed with the various orchestras and ensembles in Brazil, Portugal, Germany, France, Ireland, Belgium, Italy, Spain, United States, Uruguai and Switzerland. In 2011 he obtained a Doctor degree of Music at the University of Aveiro under a grant from the Portuguese Foundation of Science and Technology. He is Artistic Director of the series "Music at the Museum of Aveiro". In 2008; he recorded a CD devoted to the music of the court of D. João VI and D.Carlota, in 2009 a CD with the ensemble Joanna Musica, eighteen-century Por-

tuguese sacred music dedicated to the Princess Joana of Aveiro, and in 2012 he recorded José Palomino's harpsichord concert with the Amazon Baroque Ensemble, in 2014 Ópera no Brasil Colonial, in 2015 "Dramma"with the Amazon Baroque Ensemble all under the *Numérica label*, and in 2015, The CD of the 26º Festival Internacional de Música Antiga e Colonial de Juiz de For a (UFJF). Beetween 2012/2014 he was a post-doctoral Research Fellow at CESEM University of Lisbon. Since 2015 he is Adjunct Professor at UEA (Universidade do Estado do Amazonas).

NICOLAS DE SOUZA BARROS

Doutor em Música (UNIRIO; 2008), Nicolas de Souza Barros é um dos mais conceituados especialistas do país em cordofones ocidentais clássicos. É Professor Associado de Violão Clássico e matérias conexas da UNIRIO; uma dezena de seus orientandos tornaram-se posteriormente professores de instituições federais e estaduais de terceiro grau. Em 2017, assumiu a Coordenação do Mestrado Profissional em Música da UNIRIO (PROEMUS). Entre 2014 e 2017, lançou os CDs Ernesto Nazareth, Ravel e Debussy - Imagens e Chora Violão!, todos com arranjos autorais para o violão de 8 cordas (com a afinação mais aguda em Lá3). Participou duas vezes no Circuito Nacional SESC Sonora Brasil: a) no lançamento do projeto com o conjunto de música antiga Quadro Cervantes (1997), e; em 2009, no Projeto Violão Brasileiro, realizando 87 concertos em 23 estados brasileiros. Já se apresentou em muitos países europeus e americanos. Trabalhou como músico convidado e arranjador em várias minisséries da TV GLOBO. Desde 2001, é o Diretor Artístico da Associação de Violão do Rio (AV-Rio), ajudando a organizar centenas de eventos e três CDs coletivos. Já apresentou-se com a Orquestra Petrobrás, a Baltimore Symphony Orquestra (EUA), a Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a Orquestra Sinfônica Nacional (Niterói) e a Orquestra Sinfônica da UNIRIO em várias ocasiões. Realizou estreias nacionais e mundiais de concertos para violão e orquestra de Francisco Mignone, Ronaldo Miranda (Concerto para Quarteto de Violões e Orquestra, Baltimore, 2004), J. Orlando Alves, Mario Castelnuovo-Tedesco e Luiz Otávio Braga, também estreando obras para violão solo de Edino Krieger, Pauxy Gentil-Nunes, Ricardo Tacuchian, H. Dawid Korenchendler e Luiz Otávio Braga, entre outros.

Doctor of Music (UNIRIO, 2008), Nicolas de Souza Barros is one of the most renowned Brazilian specialists in classical Western chordophones. He is Associate Professor of Classical Guitar and related subjects at UNIRIO; a dozen of his students are professors at federal and state universities within Brazil. In 2017, he became Coordinator of the Professional Master's in Music Program at UNIRIO (PROEMUS). Between 2014 and 2017, he released the CDs "Ernesto Nazareth", "Ravel and Debussy - Images" and "Chora Violão!", made up exclusively by arrangements for the 8-string guitar (with the top string at A3). He participated twice in the National Circuit SESC Sonora Brasil: opening the project with the well-known early music group Quadro Cervantes in 1997, and in 2009, participating in the "Brazilian Guitar Project", performing 87 concerts in 23 Brazilian states. He has also performed in many countries in Europe and the Americas. He has worked as a guest musician and arranger in several miniseries of TV GLOBO. Since 2001, he is the Artistic Director of the Rio Guitar Association (AV-Rio), helping to organize hundreds of events and three collective CDs. He has performed with the Petrobras Orchestra, the Baltimore Symphony Orchestra (USA), the Municipal Theater of Rio de Janeiro Orchestra, the National Symphony Orchestra (Niterói) and the UNIRIO Symphonic Orchestra on several occasions. He has performed national and world premieres of concerts for guitar and orchestra by Francisco Mignone, Ronaldo Miranda (Concerto for Guitar Quartet and Orchestra, Baltimore, 2004), J. Orlando Alves, Mario Castelnuovo-Tedesco and Luiz Otávio Braga, also premiering works for guitar solo by Edino Krieger, Pauxy Gentil-Nunes, Ricardo Tacuchian, H. Dawid Korenchendler and Luiz Otávio Braga, among others.

PAULO 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.

Holds a Bachelor of Arts degree and a Master of Arts degree from the School of Communications and Arts of the University of São Paulo (USP) and a Doctoral degree from the Faculty of Philosophy and Human Sciences of the University of São Paulo (USP). He was a Fellow of CNPq, Funarte, FAPESP and Vitae Foundation, and is currently a CNPq researcher. He has been a professor and researcher at the Institute of Arts of Unesp since 1994. He coordinated the Organizing and Cataloging Team of the Music Section of the Metropolitan Curia of São Paulo (1987-1999), the Musicology Team of the Acervo da Música Brasileira Project at Music Museum of Mariana (Petrobras, 2001-2003) and the project Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro (Government of Minas Gerais, 2007-2011). In 2014 he coordinated the XXIV Congress of the Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

PAULO MUGAYAR KÜHL

Professor associado do Instituto de Artes da UNICAMP, onde leciona história da arte e história da ópera desde 1993. É bacharel em Filosofia (USP), Mestre em História da Arte (UNICAMP), doutor em História (USP) e tem pós-doutorado pela New York University. Seus estudos versam sobre a ópera e seus libretos no mundo luso-brasileiro, sobre a arte brasileira no século XIX e sobre as relações entre a música e a poética, entre outros.

Associate Professor at the Arts Insitute - University of Campinas, where he teaches art history and the history of opera since 1993. He obtained his Bachelor degree in Philosophy (University of Sao Paulo), his Masters in Art History (University of Campinas), his PhD in History (University of Sao Paulo) and developed his post-doctoral research at the Music Department - New York University. His main subjects are Opera and libretti in Portugal and Brasil, Brazilian Art in the 19th century and the relations between music and poetics.

ROBERVALDO LINHARES ROSA

Pianista e musicólogo, Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música - Brasil (2013), 1º Prêmio Concurso Nacional de Piano Art-Livre - São Paulo (2002) e 1º Prêmio Concurso Nacional de Piano do Instituto Brasil-Estados-Unidos - Rio de Janeiro (1997). 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). É professor nesta instituição desde 2009. Exerce a função de coordenador do curso de Licenciatura em Música e desenvolve pesquisas que procuram conciliar a prática musico-

lógica 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). Grande intérprete e divulgador do repertório dos séculos XX e XXI, sobretudo da obra Almeida Prado e Estércio Marquez Cunha. Robervaldo Linhares é constantemente requisitado pela nova geração de compositores para que intreprete 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 foi lançado em 2016. Nesse mesmo ano publicou Poemas de Nascer (Akademos). Publicou Poemas de Amor e Variações (2004). Participou do CD O som de Almeida Prado (1999). Em 2014 publicou Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira (Cânone Editorial), livro contemplado com o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2013. Em novembro de 2017, em sua turnê europeia, apresentou-se em Portugal, Espanha e Alemanha. <www.robervaldo.com.br>

Pianist and musicologist, Funarte Award for Critical Music Production - Brazil (2013), 1st Prize National Art-Livre Piano Competition - São Paulo (2002) and 1st Prize National Piano Competition of the Brazil-United States Institute - Rio de Janeiro (1997). PhD in History from the University of Brasília (UnB). Master in Music from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO). Bachelor of Music, Piano, Federal University of Goiás (UFG). He is a professor at this institution since 2009. He is the coordinator of the Licenciatura in Music course and develops researches that seek to reconcile the musicological practice with the interpretive practice. In addition to performing at the undergraduate level, he also develops activities in the Specialization in Art / Intermediary Digital Education (EMAC / UFG) and in the Stricto Sensu Postgraduate Program in Music - Master in research lines: Music, Creation and Expression and Music, Culture and Society (EMAC / UFG). Great interpreter and promoter of the repertoire of the 20th and 21st centuries, especially the work of Almeida Prado and Estércio Marquez Cunha. Robervaldo Linhares is constantly asked by the new generation of composers to interpret his works in world premieres. He has presented recitals in several cities in Brazil and abroad. In his camerística activity deserves mention Duo Limiares, with flautist Sara Lima, whose *Flute and Piano CD in the Brazilian Belle Époque* was released in 2016. That same year he published *Poems of Birth* (Akademos). Published *Poems of Love and Variations* (2004). Participated in the CD *O som de Almeida Prado* (1999). In 2014 he published *How good it is to be able to play an instrument: pianeiros in the Brazilian urban scene* (Canon Editorial), book contemplated with the Funarte Prize of Critical Production in Music 2013. In November of 2017, in his European tour, Spain and Germany. <www.robervaldo.com.br>

RODRIGO TEODORO DE PAULA

Concluiu o seu doutorado em Ciências Musicais - Musicologia Histórica, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É investigador doutorado no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - CESEM / UNL, onde integra a linha de estudos "Música no Período Moderno" e o "Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira". É também membro fundador do grupo "Musicologia Criativa", responsável pelo Encontro Ibero-Americano de Jovens Músicos (Lisboa / 2012, Porto / 2014 e Sevilha / 2016). Rodrigo Teodoro é formado em Regência Orquestral pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), possui mestrado em Estudo de Práticas Musicais - Música e Sociedade, pela mesma instituição, e mestrado em "Interpretación de la Musica Antigua" pela Escola Superior de Música da Catalunya, em cooperação com a Universitat Autónoma de Barcelona (Espanha).

Has finished his PhD in Musical Sciences - Historical Musicology, at the Universidade NOVA de Lisboa. He is a Doctoral Researcher at the CESEM/NOVA, taking part at the "Music in the Modern Period" research group and the Caravelas - Center for Studies in the History of Luso-Brazilian Music. He is also a founding member of the group *Musicologia Criativa*, responsible for the Ibero-American Meeting for Young Musicologists celebrated in Lisbon/2012, Oporto/2014 and Seville/2016. Rodrigo Teodoro has a degree in Orchestra Conducting by the Escola de Música of the Universidade Federal de Minas Gerais (Brazil), a Master Degree in Musical Practices – Music and Society by the same institution, and a Master Degree in Early Music Performance by the Escola Superior de Música da Catalunya, in cooperation with the Universitat Autónoma de Barcelona (Spain).

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.

Music Therapy and Music professor and researcher at the School of Music and Performing Arts (EMAC) of Federal University of Goiás (UFG), Brazil; PhD in Health Sciences (UFG); Master in Music (UFG); Post-Graduated in Neuropsychological Rehabilitation at University of São Paulo, Brazil (USP); Post-Graduated in Labor Low (UFG); Graduated in Music Therapy (EMAC/UFG); Bachelor in piano (UFG); Gratuated in Music (UFG); Neurologic Music Therapist (Center for Biomedical Research in Music - Colorado State University). Invited lecturer in courses, wokshops and conferences related to music, neurology and psychology. Publisher of different articles and book chapters related to music, music therapy and neuroscience, with emphasis on cognition.

Programação das Comunicações

19 de junho (Terça-feira)

Sala 1 **MUSICOLOGIA E INTERFACES COM A CENA DRAMÁTICA**
Coordenadora: Martha Martins

13:30 **ENTRE O SONORO E O VISUAL: A MÚSICA-TEATRO DE GILBERTO MENDES**
Fernando de Oliveira Magre

14:00 **A MONTAGEM DE "A HISTÓRIA DO SOLDADO", DE IGOR STRAVINSKY, EM GOIÂNIA: MÚSICA, CENA E MITO NA CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE HÍBRIDA**
Saulo Germano Sales Dallago

Sala 1 **MUSICOLOGIA INTERFACES COM A EDUCAÇÃO**
Coordenadora: Martha Martins

14:30 **ANÁLISE COMPARATIVA DE QUATRO MÉTODOS INFANTIS DE INICIAÇÃO AO VIOLÃO: UM PANORAMA DA PEDAGOGIA INFANTIL DO INSTRUMENTO NO BRASIL ENTRE 1966 E 2016**
Bruna Jéssica Braz da Paixão
Helvis Costa

15:00 **ITAERCIO ROCHA: UM OLHAR SOBRE AS AFRICANIAS NO MESTRE DE SABERES TRADICIONAIS**
Elizabeth Filgueiras M. dos Reis

Sala 2: **MUSICOLOGIA E CRIAÇÃO MUSICAL**
Coordenador: Carlos Costa

13:30 **POR UMA ESCUTA FENOMENOLÓGICA E TRANSTEXTUAL**
Luiz Eduardo Gonçalves
Ana Guiomar Rêgo Souza

14:00 **SILÊNCIO: O NADA E A PROPOSTA DE NÃO COMUNICAÇÃO EM JOHN CAGE**
Rodrigo Oliveira dos Santos
Ana Guiomar Rêgo Souza

13:30 **A "FOLIA DA CHINELINHA": MÚSICA, FESTA E DEVOÇÃO**
Maria Cristina Campos Ribeiro

Sala 3: **MUSICOLOGIA HISTÓRICA, NOVOS OBJETOS E TRAJETÓRIAS**
Coordenadora: Denise Felipe

13:30 **AMARO CARVALHO DE SIQUEIRA: COMPOSITOR, CONCERTISTA E PRECURSOR DO ENSINO DE VIOLÃO EM NATAL**
Alexandre Henrique de Siqueira

14:00 **ANTÔNIMO DE "TRADICIONAL" É O QUÊ? O SURGIMENTO DE NOVAS NOMENCLATURAS NO CONTEXTO DO CHORO**
Cibele Palopoli

14:30 **O PARADIGMA DO LIED NAS CANÇÕES EM PORTUGUÊS DE ALBERTO NEPOMUCENO: *MEDROSO DE AMOR*, OPUS 17 Nº 1**
Francisco Koetz Wildt

Sala 4: **DIÁLOGOS: ARTES, CULTURA, HISTÓRIA, SOCIEDADE**
Coordenadora: Denise Zorzetti

13:30 **O CANTAUTOR E O PRÓPRIO POÉTICO**
Alberto Kury Pereira de Lima

14:00 **PAISAGENS VISUAIS E SONORAS NA PROCISSÃO DAS DORES EM PIRENÓPOLIS, GOIÁS**
Aline Santana Lôbo
João Guilherme Curado
Marcos Vinícius Ribeiro dos Santos
Tereza Caroline Lôbo

14:30 **OLHARES SOBRE A HISTÓRIA E AS MUTAÇÕES NA ATUAÇÃO E PRÁTICAS MUSICAIS: UM ESTUDO DE CASO**
Ana Carolina Malaquias Pietra; Edite Rocha

15:00 **ELIS REGINA EM ROMARIA: LUGAR, PAISAGEM E FÉ**
Davi Coutinho Evangelista J. Cuellar
Ana Guiomar Rêgo Souza

Sala 5: **DIÁLOGOS: ARTES, CULTURA, HISTÓRIA, SOCIEDADE**
Coordenadora: Andrea Teixeira

13:30 **CENÁRIOS, GÊNEROS E MÚSICOS NA CIDADE DE BRASÍLIA: APROXIMAÇÕES ENTRE MESTRE GAMELA E O CONTEXTO NA CAPITAL**
Felício José Afiune Júnior
Robervaldo Linhares Rosa

14:00 **A VOZ, O SOM E O RUÍDO EM JEAN-JACQUES ROUSSEAU**
Geraldo Márcio

14:30 **DESAFIOS E PERSPECTIVAS EM ANÁLISE DE MÚSICA (PÓS) MINIMALISTA**
Rita de Cássia D. dos Santos

15:00 **"NAQUELE TEMPO, TUDO ERA POLCA" – REFLEXÕES SOBRE A MULTIPLICIDADE DE DESIGNAÇÕES DE GÊNEROS NA FORMAÇÃO DA MÚSICA POPULAR URBANA BRASILEIRA**
Luciana Fernandes Rosa
Márcio Modesto
Silvia Maria Pires Cabrera Berg

21 de junho (Quinta-feira)

Sala 1: **MUSICOLOGIA E CRIAÇÃO MUSICAL**
Coordenador: Carlos Costa

13:30 **EXERCÍCIOS TÉCNICOS PARA O CANTOR POPULAR EM FASE DE MUDA VOCAL**
Álvaro Henrique Guimarães Garcia
Vinícius Inácio Carneiro

14:00 **CONCEPÇÕES MUSICAIS DE NICO ASSUMPÇÃO: CONDUÇÃO NA MÚSICA "ONIX" DE VITOR ASSIS BRASI**
Eriki Nery De Novaes
Diones Ferreira Correntino

14:30 **SOM SILÊNCIO: UM OLHAR SOBRE A OBRA DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA**
Gustavo Guimarães Elias

15:00 **SIMETRIA E ASSIMETRIA NA MÚSICA: UM ESTUDO DE VALSINHA DE RODA, DE VILLANI-CÔRTES**
Juliano Lima Lucas
Taiane Quinalia C. Brasileiro

Sala 2: **MUSICOLOGIA HISTÓRICA, NOVOS OBJETOS E TRAJETÓRIAS**
Coordenadora: Martha Martins

13:30 **A REVISTA MUSICAL E DE BELLAS ARTES (1879-1880) COMO GÊNESE DOS PROJETOS E CONCEPÇÕES ESTÉTICAS DE LEOPOLDO MIGUÉZ**
Frederico Silva Santos

14:00 **MARAMB'JAZZ: OS ASPECTOS MUSICAIS RESULTANTES DA INSERÇÃO DE ELEMENTOS JAZZÍSTICOS NO MARAMBIRÉ**
José Rodrigo Muniz Leitão

14:30 **ENTRE A PARTITURA DE VILLA-LOBOS E O POPULISMO DE VARGAS: ASPECTOS DO CANTO ORFEÔNICO COMO UM RITUAL DE TRANSFORMAÇÃO**
Luciano Ferreira Pontes

15:00 **MÚSICA DE DANÇA NA SÉRIE MÚSICA IMPRESSA DO ACERVO BALTHASAR DE FREITAS**
Rodrigo Alves da Silva

Sala 3: **MUSICOLOGIA HISTÓRICA, NOVOS OBJETOS E TRAJETÓRIAS**
Coordenadora: Fernanda Albernaz

13:30 **DESAFIOS NO TRABALHO DO ACERVO JEAN FRANÇOIS DOULIEZ**
I*sabel Cristina Blum Schneider*
Ana Guiomar Rêgo de Souza
Fernanda Albernaz N. Guimarães
Magda de Miranda Clímaco
Bruna Jéssica Braz da Paixão
Noemi Ferreira dos Santos

14:00 **A MÚSICA SERTANEJA EM UMA ORQUESTRA DE VIOLEIROS: IDENTIDADE, CONFIGURAÇÕES ESTILÍSTICAS E REPRESENTAÇÕES NA ORQUESTRA DE VIOLEIROS DO ESTADO DE GOIÁS**
Murilo Marçal Meireles
Fernanda Albernaz N. Guimarães

14:30 **O CHORO E A *BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS DO RIO DE JANEIRO*: CIRCULARIDADE, DIÁLOGOS E INTERAÇÕES MUSICAIS NO CENÁRIO CARIOCA**
Sebastião Nolasco Junior
Magda de Miranda Clímaco

15:00 **EM BUSCA DE MEMÓRIAS DAS PRÁTICAS MUSICAIS DO PASSADO EM SERGIPE: ESTUDO EXPLORATÓRIO DE DOIS ACERVOS MUSICAIS LOCALIZADOS NA CIDADE DE SÃO CRISTÓVÃO**
Thais Fernanda Vicente R. Maciel
Fernando Lacerda Simões Duarte

Sala 4: **DIÁLOGOS: ARTES, CULTURA, HISTÓRIA, SOCIEDADE**
Coordenadora: Denise Felipe

13:30 **RAPID ♦ FIRE BY JENNIFER HIGDON: A PORTRAIT OF CHAOS AND VIOLENCE**
Rafael Ribeiro Ferreira

14:00 ***FEMINEJO:* HOW WOMEN ARE CHANGING BRAZILIAN COUNTRY MUSIC**
Pyero Raphael Jaime de Melo Talone

14:30 **AS CARICATURAS DA CENA MUSICAL DE BELÉM NA REVISTA *A SEMANA ILUSTRADA* (1887-1888)**
Raúl Gustavo Brasil Falcón

15:00 **CATCHING THE BLACKBIRD: AN ANALYSIS ON OLIVER MESSIAEN'S LE MERLE NOIR**
Rafael Ribeiro Ferreira

Sala 5: **DIÁLOGOS: ARTES, CULTURA, HISTÓRIA, SOCIEDADE**
Coordenadora: Tereza Raquel Alcântara

13:30 **REFLEXÕES SOBRE A EMERGÊNCIA DA PESQUISA DE GÊNERO NA PÓS-MODERNIDADE: MULHERES MUSICISTAS**
Tharine Cunha de Oliveira
Luciane Viana Barros Páscoa

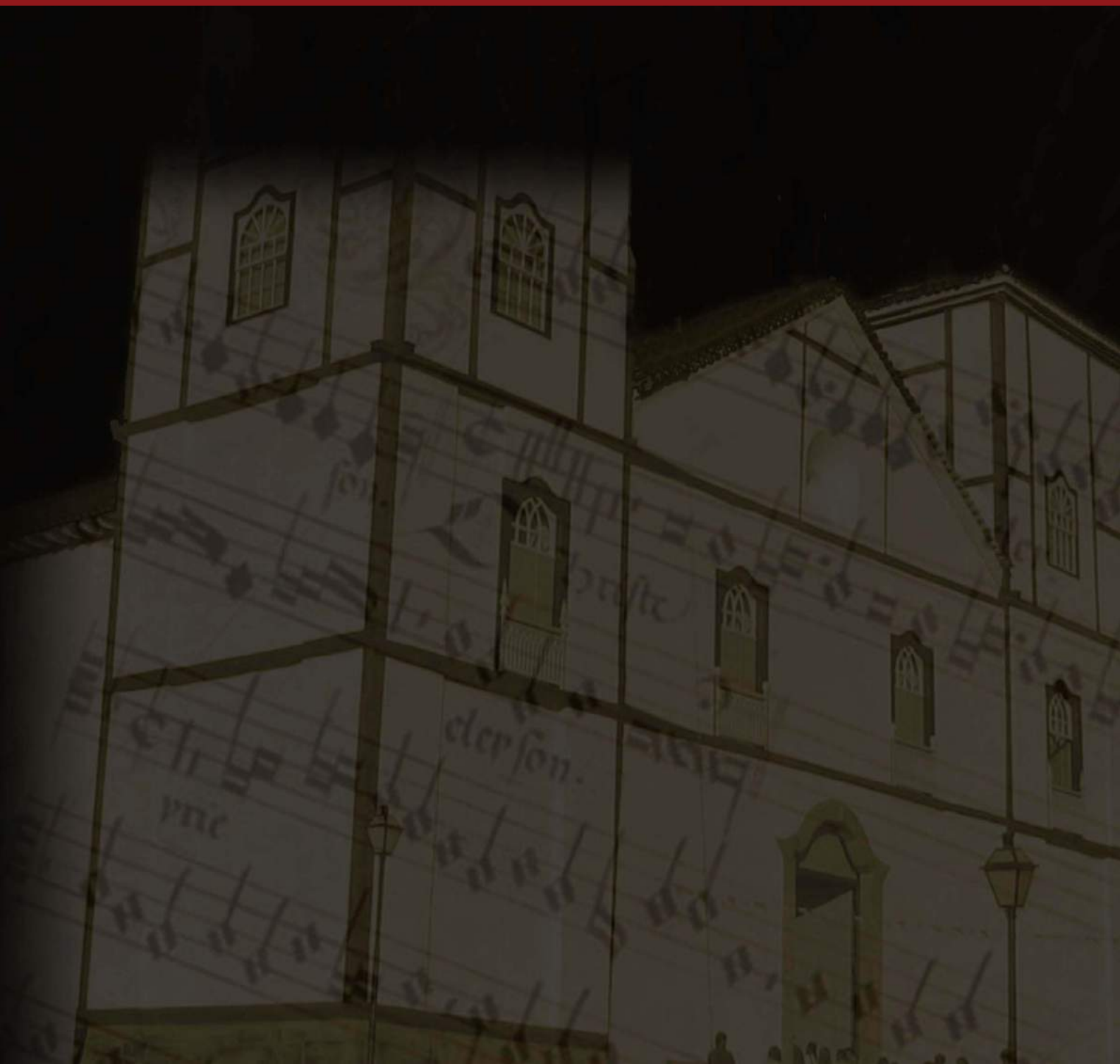
14:00 **A RELAÇÃO ENTRE A COMPOSITIO RETÓRICA E A COMPOSIÇÃO MUSICAL NO MARCO DA MUSICA POETICA ALEMÃ (vídeo)**
Cassiano de Almeida Barros

14:30 ***SONS DE GUITARRA, TROPICALISMO E SUBVERSÃO:* A BANDA OS MUTANTES E A CONTRACULTURA BRASILEIRA (vídeo)**
Alexandre Saggiorato
Edemilson Antônio Brambilla; Aline Bellé

15:00 **GUITARRA ELÉTRICA: RE-UNIÃO: HOMEM-REAL (vídeo)**
Henrique Francisco da C. Souza

17:00 **EXPOSIÇÃO DE POSTER: JAPIASSU E A BANDA FEMININA DE RIO LARGO-ALAGOAS: CAMINHOS DA PESQUISA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA NA UFAL**
Marcos dos Santos Moreira
Mario Victor Sales dos Santos
Wilbert Yan Barbosa Fialho

Resumos e Links das Palestras



A BUSCA DA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA: UMA VISÃO DE LONGA DURAÇÃO

Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio (USP)

Resumo: Nesta conferência, pretendo apresentar um panorama histórico-historiográfico acerca dos projetos, as lutas culturais e manifestações artísticas em torno do tema da identidade brasileira, a partir de uma perspectiva de longa duração. Desde o século XIX, este tema mobiliza diversos grupos e instituições ligadas ao mundo político e cultural, operando na dialética elite-povo. Apesar de sua diversidade e conflitos, os projetos estético-ideológicos em torno da identidade nacional no Brasil compartilharam uma agenda de debates e um conjunto de cânones que, até bem pouco tempo atrás, orientavam as produções culturais mais valorizadas socialmente, e que hoje parecem entrar em crise diante de novos desafios e matrizes identitárias. Como é possível construir um olhar historiográfico que discuta o campo da cultura brasileira sem recair em dicotomias estéreis que oscilam entre a busca do "autêntico" (ontológico) e a mera denúncia do "postiço" (ideológico)? Qual o papel da música neste debate?

The Search for Brazilian National Identity: a Long-term Perspective

Abstract: In this conference, I intend to present a historical panorama about the projects, the culatural struggles and the artistic manifestations on the issue of Brazilian identity, from a long-term perspective. Since the nineteenth century, this issue has mobilized several social groups and institutions linked to the political and cultural world, operating in the elite-people dialectic. Despite their diversity, the aesthetic-ideological projects around the Brazilian national identity shared an agenda of debates and a set of canons that, until few decades ago, oriented cultural productions, but nowadays seems to enter in crisis, faced with new challenges and identity matrices. Is it possible to construct a historiographical look to analyse the field of Brazilian culture, without falling into sterile dichotomies that oscillate between the search for the "authentic" and the mere denunciation of the "fake"? What is the role of music in this issue?

Debatedores:

Dr. Herom Vargas (UMESP)
Dra. Ana Guiomar Rego Souza (UFG)

HIBRIDISMOS SONOROS DE DJ EXPERIMENTAIS E O CONCEITO DE PÓS-GÊNERO MUSICAL

Dr. Herom Vargas Silva (UMESP)

Resumo: No universo da música pop, a música eletrônica caracteriza-se por composições criadas por disc-jóqueis (DJ) usando equipamentos eletrônicos e digitais e *softwares* para serem tocadas em festas jovens. É uma tradição construída nos anos 1970 e consolidada na era digital. Um dos procedimentos básicos de composição é a colagem de trechos sonoros de origens diversas por meio do *sampler*, equipamento de gravação digital e de reprodução. A habilidade do DJ em manipular aparelhos e *softwares* e sua sensibilidade nas colagens representam uma mudança cultural nos modos de pensar e criar música, e têm provocado transformações nas tradições musicais ao colocar em xeque gêneros musicais normatizados na música popular, pensados como territórios de significação, reconhecimento e consumo. Muitos desses novos músicos trabalham a partir de pesquisas musicais nos acervos digitais da internet – espaço virtual da memória – para construção de novas relações sonoras, muitas vezes com tensionamentos entre gêneros musicais tradicionais e novas tecnologias. Nesses processos experimentais, os procedimentos básicos de criação são hibridizações, modulações, colagens, interferências de efeitos digitais, alterações de parâmetros sonoros, entre outros. Para análise proposta, o objetivo é demonstrar o conceito de pós-gênero, um regime aberto de indefinição e nomadismo na música eletrônica experimental que nomeia uma dinâmica de criação fundada na experimentação, na pesquisa e no atravessamento dos limites dados por gêneros musicais. A semiótica da cultura e os estudos culturais serão usados como base teórica.

Sonic Hybridities of Experimental DJs and the Concept of Post-genre

Abstract: In the universe of pop music, electronic music is featured by compositions created by disc jockeys (DJs) using electronic and digital equipment and softwares to be played at youth parties. It is a tradition built in the 1970's and consolidated in the digital era. One of the basic procedures of composition is the collage of sound excerpts samples from diverse origins through the sampler, apparatus of digital recording and reproduction. The DJ's ability to manipulate devices and softwares and his sensitivity in the collages *mean* a cultural change in the ways of thinking and creating music, and have provoked transformations in musical traditions by putting *in check* musical genres normatized in popular music, *considered* as territories of meaning, recognition and consumption. Many of these new musicians work as musical researchers in the internet digital archives – memory virtual space – for the building of new sonic relations, often tensioned between traditional musical genres and new technologies. In these experimental processes, the basic procedures of creation are hybridizations, modulations, collages, interferences of digital effects, alterations of sonic parameters, among others. For the analysis proposed, the aim is demonstrate the concept of post-genre as an open regime of indefinition and nomadism in the experimental electronic music that names a creation dynamics based on experimentation, research and the crossing of limits given by the musical genres. The semiotics of culture and cultural studies will be used as theoretical basis.

Debatedor:

Dr. Diosnio Machado Neto (USP)

VIOLETA PARRA: CREADORA DE MUNDOS Y CANCIONES

Dr. Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado/Santiago do Chile)

Resumen: De su multifacética obra, son sus discos autorales los que han posicionado a Violeta Parra como creadora principal en la cultura chilena y latinoamericana, produciendo influencias, modelos y consecuencias que ameritan llamarla la madre de una nueva forma de hacer canción. Música, poesía, performatividad y vida se conjugan en un legado que se mantiene vigente hasta el día de hoy, ofreciéndonos mundos nuevos para descubrir y habitar. Esta conferencia aborda sus tres últimos discos autorales: *Recordando a Chile* (1965), *Últimas composiciones* (1966) y *Canciones reencontradas en París* (1971), como una forma de destacar la importancia artística de estos álbumes y el aporte de Violeta Parra como compositora de canciones o creadora de mundos de sentido, que han contribuido a construir en forma creativa y crítica parte importante de la identidad cultural chilena.

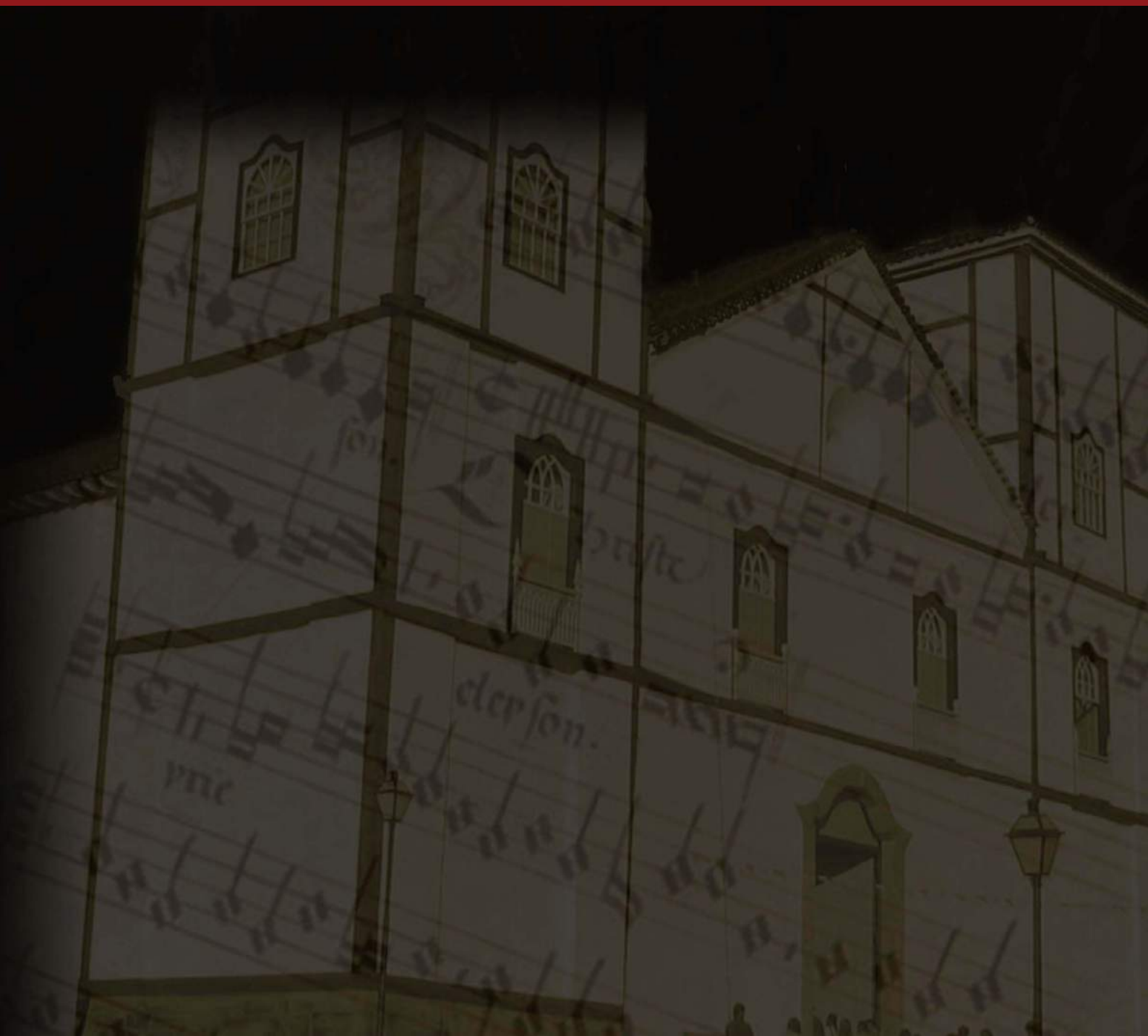
Violeta Parra: Criator of Worlds and Songs

Abstract: From her multifaceted work, it is her authorial recordings that have positioned Violeta Parra as the main creator in Chilean and Latin American culture, producing influences, models and consequences that attribute to her the title of mother of a new way of making songs. Music, poetry, performativity and life combine in a legacy that remains in force until today, offering us new worlds to discover and inhabit. This conference deals with her last three authorial albums: “Recordando a Chile” (1965), “Últimas composiciones” (1966) and “Canciones reencontradas en París” (1971), as a way of highlighting the artistic importance of these albums and the contribution of Violeta Parra as a composer of songs or creator of worlds of meaning, which have contributed to construct, in a creative and critical way, an important part of the Chilean cultural identity.

Debatedores:

Dr. Diosnio Machado Neto (USP)
Dra. Magda de Miranda Climaco (UFG)

Resumos e Links dos Textos das Mesas Redondas



A MÚSICA, NOS ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO; A COMUNICAÇÃO, NOS ESTUDOS SOBRE MÚSICA: UM DIÁLOGO ESPERADO...

Heloísa de Araújo Duarte Valente (UNIP/USP)

Resumo: Esta comunicação parte da seguinte preocupação: não existe, ainda, um estudo interdisciplinar efetivo que contemple as áreas de música e comunicação, especialmente, as linguagens da mídia. Assim como a área da comunicação deve contemplar os estudos da música, os estudos da música necessitam dar a atenção às linguagens da comunicação. Com o surgimento de novas linguagens híbridas, derivadas das novas tecnologias, tais estudos fazem-se necessários e urgentes. Apresenta- se o panorama dos estudos da Comunicação e lacunas no tocante à Música.

Musical in Communicational Studies; Communication, in Musical Studies: an Expected Dialogue

Abstract: This communication concerns a preoccupation: there is an effective lack in the interdisciplinary studies regarding the areas of Music and Communication. If on one hand, Communication studies should pay attention to music language importance, on the other hand, music researches should consider communication languages. With the emergence of new hybrid languages derived from new technologies, such studies are necessary and urgent. In this sense, we will present the situation in Communication studies and the lack of perspectives in Music ones.

AS BANDAS MUSICAIS COMO PRÁTICA EDUCACIONAL E REPOSITÓRIO DE ACERVOS

Marcos Botelho (UFG)

Resumo: A presente comunicação busca apresentar o projeto "Em busca da Memória de uma banda centenária", realizado pelo Bandalab - UFG (Laboratório de estudos e práticas de bandas e instrumentos de sopros) em que busca-se o resgate da banda de música mais antiga de Goiás em atividade. O projeto é realizado desde 2016, na primeira parte realizou-se uma séria de entrevistas com músicos da banda e membros da comunidade local, totalizando-se 15 horas de gravações e a produção do vídeo-documentário com o mesmo nome. Também foi reestruturado o sitio eletrônico da banda, com a produção de 10 textos por pesquisadores externos, digitalização do acervo fotográfico e edição de 10 músicas do acervo. Na etapa atual, todo acervo com cerca de 1000 títulos esta sendo acondicionado, digitalizado e catalogado. Ao todo serão editadas e revisadas 35 músicas do acervo de compositores locais. No processo de edição e revisão buscou-se criar uma padronização e adequação para as formações atuais de banda de música. Este processo resultou em questionamentos sobre instrumentação e eventuais erros nos manuscritos, também será apresentado o processo de adaptação do material para as realidades atuais, tornando o mesmo executáveis e atraentes para as bandas contemporâneas, estimulando a performance e circulação deste acervo.

Musical Bands as Educational Practice and Collections Repository

Abstract: The present paper seeks to present the project "Em busca da memoria de uma banda centenária", accomplished by Bandalab - UFG (Laboratory of studies and practices of bands and wind instruments) in which it seeks the rescue of the oldest band of music Goiás in activity. The project has been carried out since 2016. In the first part, a series of interviews were conducted with musicians from the band and members of the local community, totaling 15 hours of recordings and the production of the video documentary with the same name. The band's website was also restructured, with the production of 10 texts by external researchers, digitalization of the photographic collection and editing of 10 songs from the collection. In the current stage, all the collection with about 1000 titles is being conditioned, digitized and cataloged. In all, 35 musics from the collection of band and local composers will be edited and revised. In the editing and revision process, we sought to create a standardization and adequacy for the current bands formations. This process resulted in questions about instrumentation and possible errors in the manuscripts, it will also be presented the process of adapting the material to the current realities, making it executable and attractive to contemporary bands, stimulating the performance and circulation of this collection.

CAMINHOS DE INTERDISCIPLINARIDADES: A MUSICOLOGIA E OS OUTROS

Diósnio Machado Neto (USP)

Resumo: Apesar de a musicologia ter uma inerência interdisciplinar, como ciência que trata de atividades culturais dentro de estruturas sociais, a área se caracterizou desde o final do século XIX pelo estudo dos sistemas musicais dentro de uma tradição canônica marcada pelo reconhecimento histórico de obras na tradição do reconhecimento de seu valor intrínseco. Principalmente vinculada à composição escrita, a identificação da musicologia com a *Formenlehre* determinou uma epistemologia que, inclusive, determinou a separação do estudo da música em dois campos, determinados pelos espaços de uso e formas de criação. Somente na década de 1980 partiu um processo de compreender a música considerando uma abertura para processos de produção, escuta e circulação a partir da complexidade das relações humanas dentro de suas estruturas sociais; a música passou a ser estudada como um enlace para a verbalização de valores das culturas, como símbolo e discurso. A presente comunicação busca observar esse processo de transformação a partir da musicologia brasileira. As questões que se apresentam é como esse processo foi enunciado e quais foram as consequências para os programas de estudo e projetos de pesquisa. Partirei da declaração de Regis Duprat por uma musicologia *hermenêutica*, feita em 2001. A partir dessa problematização de época tratarei de observar algumas manifestações de adesão para trazer luz sobre como o problema foi entendido. Por fim, propor o que em meu entendimento seria uma musicologia hermenêutica e, principalmente, como esta condição seria a ponte para uma interdisciplinaridade a partir da música e suas linguagens.

Pathways of Interdisciplinarities: Musicology and Others

Abstract: Although musicology has an interdisciplinary inheritance, as a science that deals with cultural activities within social structures, the area has been characterized since the late nineteenth century by the study of musical systems within a canonical tradition marked by the historical recognition of works in the recognition of its intrinsic value. Mainly linked to written composition, the identification of musicology with the Formenlehre determined an epistemology that even determined the separation of the study of music in two fields, determined by the spaces of use and forms of creation. It was only in the 1980s that a process of understanding music took place, constituting an opening for processes of production, listening and circulation based on the complexity of human relations within its social structures; the music began to be studied as a link to the verbalization of cultural values, as a symbol and discourse. This communication seeks to observe this process of transformation based on Brazilian musicology. The questions that are presented are how this process was formulated and what the consequences were for studying programs and research projects. I will start from Regis Duprat's declaration for an hermeneutical musicology, stated in 2001. From this period problematization I will try to observe some manifestations of adhesion to bring light on how the problem was understood. Finally, I will propose, what in my understanding, would be a hermeneutical psychology and, mainly, how this condition would be the bridge to an interdisciplinarity from the music and its languages.

CARTOGRAFIA DA PRODUÇÃO DE MULHERES NA MÚSICA EXPERIMENTAL E NA ARTE SONORA NA AMÉRICA LATINA: ARTICULAÇÕES ENTRE MUSICOLOGIA, GÊNERO E PERFORMANCE ATRAVÉS DE PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARES E DECOLONIAIS

Isabel Nogueira (UFRGS)

Resumo: O trabalho propõe uma reflexão sobre a musicologia enquanto performance através de perspectivas interdisciplinares e decoloniais para articular a construção de uma cartografia da produção de mulheres na música experimental e na arte sonora na América Latina. Este projeto teve origem nos trabalhos que venho desenvolvendo no campo da musicologia e das relações entre música e gênero, entendendo que a atividade criadora das mulheres nos campos da música e do som se constrói através de significados performativos que são atravessados por negociações com os processos de invisibilização desta produção. As reflexões para este projeto se originam também da minha participação no campo como compositora, através das discussões com outras mulheres em festivais, congressos, fóruns e trabalhos sonoros colaborativos, que informam e justificam as escolhas de articulação em teia desta cartografia. A partir da proposição de uma cartografia que possa dialogar com o campo, contribuir para refletir sobre os processos de apagamento e proporcionar lugares de visibilização, bem como para o intercâmbio de ferramentas e a promoção de trabalhos colaborativos; o projeto vem sendo discutido com artistas sonoras do Brasil, Argentina, Uruguai e Colombia, interligando as áreas de musicologia, performance e criação sonora a partir de uma perspectiva decolonial e interdisciplinar.

Cartography of Women's Production in Experimental Music and Sound art in Latin America: Articulations Between Musicology, Gender and Performance Through Interdisciplinary and Decolonial Perspectives

Abstract: The work proposes a reflection on musicology as a performance through interdisciplinary and decolonial perspectives to construct of a cartography of women's production in experimental music and sound art in Latin America. This project has its origins in the work that I have been developing in the field of musicology and the relations between music and gender, understanding that the women's sound production is constructed through performative meanings that are crossed by negotiations with the processes of production. The reflections for this project also originate from my participation in the field as a composer, through discussions with other women in festivals, congresses, forums and collaborative sound works, which contribute and justify the articulation choices in this cartography web. From the proposal of a cartography that can dialogue with the field, contribute to reflect on the processes of erasure and provide places of visibility, as well as the exchange of tools and the promotion of collaborative works; the project has been discussed with sound artists in Brazil, Argentina, Uruguay and Colombia, interconnecting the areas of musicology, performance and sound creation from a decolonial and interdisciplinary perspective.

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

Inez Beatriz Castro Martins Gonçalves (UEC)

Resumo: 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. O "longo" século XIX foi de grande desenvolvimento para os instrumentos de sopro. O surgimento de novas ligas metálicas, de novas técnicas de construção, somadas a uma mudança cultural global contribuíram para que os construtores de instrumentos experimentassem e comercializassem novos modelos. Muitos deles não permaneceram apenas no âmbito do comércio local, mas foram exportados para outros países. Com isso, houve a adoção destes exemplares "estrangeiros", novos modelos foram surgindo, enquanto que outros foram se tornando obsoletos. Ao mesmo tempo que a circulação dos instrumentos de sopro ajudou a aperfeiçoar e difundir esse instrumental, os vários construtores atuantes no período contribuíram para estabelecer uma miscelânea terminológica para modelos iguais ou semelhantes. No Brasil, as bandas militares que se implantaram no século XIX ajudaram a inserir o país neste contexto de transformação, especialmente ao importar os novos instrumentos. No estudo do acervo musical e iconográfico da banda da Força Policial Militar do Ceará durante a segunda metade do século XIX e início do XX verificou-se a importação desse instrumental. O foco desta comunicação é apresentar como os músicos da banda policial cearense assimilaram essas questões terminológicas e como eles as adaptaram à sua realidade instrumental e musical.

Global Circulations and Terminological Questions in Wind Instruments During the 19th Century

Abstract: One of the great challenges for musicologists working on research involving the use of wind instruments in the nineteenth and early twentieth centuries is to understand and define which instrument is being described in a determined document. The complexity of the issue is centered on the historical moment in which these instruments are inserted. The "long" nineteenth century was of great development for the wind instruments. The emergence of new metal alloys, new construction techniques, added with global cultural change contributed to instrument makers experimenting and marketing new models. Many of them did not remain only within the scope of local commerce, but were also exported to other countries. These "foreign" copies were incorporated using the same model or they suffered some kind of the adaptation, while others were becoming obsolete. At the same time that the global circulation of the wind instruments helped to improve and spread this instrumental, the various constructors in the period contributed to establish a miscellany of terminology for the same or similar models. In Brazil, the military bands that were established in the 19th century assisted to insert the country in this context of transformation, especially when they imported these new instruments. In the study of the musical and iconographic collection of the band of the Military Police Force of Ceará during the second half of the nineteenth century and beginning of the twentieth it was possible to observe the presence of new models of the wind instruments. The focus of this paper is to present how the musicians of the police band of Ceará assimilated these terminological questions and how they adapted them to their instrumental and musical reality.

DIVAS E SUAS IMAGENS NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA

Paulo Mugayar Kühl (UNICAMP)

Resumo: A proposta desta comunicação é discutir questões ligadas à iconografia de determinadas cantoras que passaram pelos palcos cariocas no século XIX. A ideia é não apenas examinar os poucos retratos de que dispomos, mas também abordar algumas questões teóricas ligadas à iconografia e aos retratos.

Divas and its Images in the Nineteenth Century Rio de Janeiro

Abstract: The purpose of this paper is to discuss some issues related to the iconography of female singers that sang in Rio de Janeiro in the 19th century. I will examine some of the few images that are available and also approach some theoretical questions regarding iconography and portraits.

ESTUDOS DA IMAGEM: APONTAMENTOS PARA UM EXERCÍCIO INTERPRETATIVO

Heloísa Capel (UFG)

Resumo: Resumo: Com o objetivo de contribuir para os debates da musicologia e da iconografia musical, a comunicação 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. Evidencia 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 que poderíamos chamar de mimética. 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, a comunicação examina, especialmente, os campos de sentido possíveis da imagem por meio de um exercício interpretativo.

Image Studies: Notes For an Interpretive Exercise

Abstract: This paper explores the ontological meanings of images and their connections to cultural studies, aiming to contribute to current debates in musicology and musical iconography. It is based on the premise that images form the basis of human thought, since we think through images and shape them before expressing ourselves in diverse ways; moreover, it demonstrates that images can be viewed as languages and as such comprise specific communication codes. But what can they achieve and reveal? In promoting a dialogue with formal and temporal codes, images should not be conceived as faithful and substantial representations of reality, as a direct mimetic correspondence to it; that would be demanding too much of them. On the other hand, overlooking the interpretive possibilities they generate minimizes their problematizing potential. Images need to be questioned, analysed in terms of content and form and, like any other document, treated with critical rigour and in association with other sources. Therefore, knowing how to address them is a crucial issue. Lastly, following an examination of the epistemological elements surrounding the debate and their relationship with musicology, this paper focuses on images' possible scopes of meaning by means of an interpretive exercise.

MÚSICA E IMAGEM: UMA REFLEXÃO SOBRE MÚSICA E AFECTOS

Eduardo Lopes (CESEM/Universidade de Évora)

Resumo: Nesta palestra ir-se-á refletir como certas músicas ficam vivamente implantadas na nossa memória, sendo capazes de nos transportar para outras épocas da nossa vida, lembrando sensações e afetos do mais largo espectro. Para além da grande capacidade de comunicação que a música detém, poder-se-á dizer que a força emotiva que esta transporta através da memória, está também e em certos casos relacionada com aspectos visuais (e.g. movimentos cênicos) a ela associados. Deste modo, e através da memória, música e imagem passam a ser indissociáveis tornando-se assim parte integrante da importância que a música (e imagem) tem para o ser humano.

Music and Image: Thoughts on Memory and Afects

Abstract: In this lecture we will reflect how certain songs become strongly implanted in our memory, being able to transport us to other times of our life, remembering sensations and affects of the broadest spectrum. In addition to the great capacity of communication that music holds, it can be said that the emotional force that it carries through memory is also and in certain cases related to visual aspects (eg, scenic movements) associated with it. In this way, and through memory, music and image become inseparable, thus becoming an integral part of the importance that music (and image) has for the human being.

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

Fernando Lacerda Simões Duarte (PPG Artes/UFPA)

Resumo: A escrita de uma obra sobre a história da música que se ocupe dos cultos não deve perder de vista a diversidade étnica e o pluralismo religioso que marcaram o passado brasileiro. Religiosidades ameríndias, católicas, protestantes, judaicas e de matriz africana são os exemplos mais proeminentes desta grande diversidade que marcou as expressões de fé no atual território brasileiro. As práticas musicais a elas associadas foram igualmente diversas, seja em suas características estritamente musicais, seja na função que as vozes e instrumentos assumiram nos ritos e até mesmo nos processos de transmissão do repertório. Ademais, autocompreensões ou identidades coletivas distintas em um mesmo sistema religioso ao longo do tempo tendem a representar impactos na produção e nas práticas musicais deste sistema. Por outro lado, negociações e resistências de pequenos grupos não devem ser desconsideradas. Diante deste complexo quadro, continuidades e rupturas em relação ao presente, traduções culturais, sincretismos, manutenções de repertórios, resgates intencionais de determinadas tradições e esquecimentos são alguns temas que permeiam a discussão da relação entre as músicas e os cultos nos Brasis de outrora. São trazidos a esta apresentação alguns exemplos que ilustram tais questões e algumas propostas de abordagem.

Music, Rites, Memories and Silences: Challenges for a Historiography of Religious Music

Abstract: The writing of a work on music history dealing with worship services should not lose sight of the ethnic diversity and religious pluralism that characterized the Brazilian past. Amerindian, Catholic, Protestant, Jewish and African religions are the most prominent examples of this great diversity that marked the expressions of faith in the current Brazilian territory. The musical practices associated with them were equally diverse, in their strictly musical characteristics, either in the function that the voices and instruments assumed in the rites and even in the processes of repertoire transmission. Moreover, distinct self-understandings or collective identities in the same religious system over time tend to represent impacts on the production and musical practices of this system. On the other hand, small group negotiations and resistances should not be disregarded. Before this complex frame, continuities and ruptures with the present, cultural translations, syncretisms, maintenance of repertoires, intentional evocations of certain traditions and forgetfulness are some themes that permeate the discussion of the relation between the musics and the cults in the Brazils of yore. Some examples illustrating such issues and some approach proposals are brought to this presentation.

O ARQUIVO JOÃO ANTÔNIO ROMÃO COMO TESTEMUNHO DE TRÊS FASES DA MÚSICA SACRA NO VALE DO PARAÍBA

Paulo Castagna (IA-UNESP)

Resumo: O Arquivo musical de João Antônio Romão (1878-1972), em processamento técnico no Instituto de Artes da UNESP, para recolhimento ao Arquivo Histórico Municipal de Pindamonhangaba (SP), está sendo organizado em 10 seções, das quais as duas primeiras estão constituídas de fontes relacionadas a três fases distintas da música sacra católica: 1) repertório tridentino do final do século XVIII ao início do século XX; 2) repertório restaurista da primeira metade do século XX; 3) repertório conciliar da década de 1960. O presente trabalho está destinado a investigar as formas de acumulação desse arquivo e algumas das práticas musicais das três fases nele representadas, principalmente com base nas contribuições de Josefa Montero García e Jon Bagüés.

João Antônio Romão Archive as Testimony of Three Phases of Sacred Music in Paraíba Valley

Abstract: The musical archive of João Antônio Romão (1878-1972), under prossessing at the Institute of Arts of UNESP, to be transferred to the Historical Archive of Pindamonhangaba (SP), is being organized in 10 sections, of which the first two are constituted of sources related to three distinct phases of Catholic sacred music: 1) Tridentine repertoire from the late eighteenth century to the early twentieth century; 2) 'restored' repertoire of the first half of the 20th century; 3) 'conciliar' repertoire of the 1960s. The present work is intended to investigate the forms of accumulation of this archive and some of the musical practices of the three phases represented in it, mainly based on the contributions of Josefa Montero García and Jon Bagüés.

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

Ana Maria Liberal (ESMAE-P.Porto/CESEM-P.Porto)

Resumo: O espólio do pianista e compositor Lucien Lambert, que se encontra depositado na delegação do Porto da Direcção Regional da Cultura do Norte, está actualmente a ser alvo de um projecto de investigação que envolve a sua inventariação, catalogação e digitalização. O percurso artístico de Lucien Lambert está directamente relacionado com Portugal e com o Brasil. Lucien-Léon Guillaume Lambert é filho de um músico de cor de Nova Orleães, o pianista e compositor Charles-Lucien Lambert (1826-1898), que após uma breve estadia em Paris, se radica no Rio de Janeiro na década de 1860. Nascido em Paris em 1855, o seu filho Lucien vem para o Brasil com o pai mas aos 16 anos de idade regressa à sua cidade natal para completar a formação musical no Conservatório de Música de Paris com Theodore Dubois e Jules Massenet. Depois de obter o Prémio Rossini em 1885 e de desenvolver uma carreira exitosa em Paris sobretudo como compositor de óperas e operetas, Lucien-Léon Lambert radica-se no Porto, em 1913, cidade onde vem a falecer aos 90 anos de idade. A partir das cerca de três dezenas de partituras manuscritas e impressas, dos libretos, dos cadernos de notas, das fotografias e dos recortes de jornais que compõem o espólio, pretende-se nesta comunicação analisar as fontes primárias que estão directamente ligadas com a actividade artística de Lucien Lambert em Portugal e no Brasil.

The Collection of the Pianist and Composer Lucien Lambert as a Primary Source for the Study of Portuguese and Brazilian Musical Heritage

Abstract: The collection of the pianist and composer Lucien Lambert, which is held at the Oporto extension of the Northern Regional Culture Direction, is currently the object of a research project that includes making the inventory, the cataloguing and the digitalization. Lucien Lambert's artistic activity is directly related to Portugal and Brazil. Lucien-Léon Guillaume Lambert is the son of a black musician from New Orleans, the pianist and composer Charles-Lucien Lambert (1826-1898), who settled in Rio de Janeiro in the 1860s, after a brief staying in Paris. Born in Paris in 1855, Lucien came to Brazil with his father but, at the age of 16, returned to France to study with Theodore Dubois and Jules Massenet at the Paris Music Conservatoire. After winning the Prize Rossini, in 1885, and developing a successful career in Paris mainly as a composer of operas and operettas, Lucien-Léon Lambert was based in Porto, in 1913, where he died at the age of 90. Based on the three dozens manuscripts and printed scores, on the librettos, on the notebooks, on the photos and on the newspaper clippings included on his personal collection, this paper aims to analyse the primary sources that are directly related with Lucien Lambert's artistic activity in Portugal and in Brazil.

OS SONS DA MORTE: A SONORIDADE RITUAL EM FUNERAIS RÉGIOS PORTUGUESES (1750-1816)

Rodrigo Teodoro de Paula (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)

Resumo: A dimensão da espectacularidade que a morte assumiu durante a idade moderna permitiu aos monarcas europeus, através de um complexo sistema de representações – do qual se destaca o aspecto sonoro –, a produção de um sofisticado programa artístico integrado na política de perpetuidade da memória Real, incluse, para os seus mais distantes súbditos. Essa política visava, em Portugal, a reprodução de modelos rituais, por todo o seus domínios, associados principalmente a três categorias sonoras básicas: brônzea (a prática sineira), bélica (o aparato sonoro militar) e musical. Propomos assim entender as formas com que essas categorias se articulavam ao constituir a sonoridade ritual dos funerais régios portugueses, desde os sufrágios pela enfermidade dos monarcas, a administração dos últimos sacramentos, o anúncio público da morte (bandos), a cerimónia municipal da Quebra dos Escudos, o cortejo fúnebre, as Exéquias, até ao sepultamento. Pretendemos refletir sobre a utilização do som enquanto parte da representação simbólica do poder, sobre a constituição e difusão de modelos sonoros aplicados ao cerimonial fúnebre português e também sobre o impacto socio-cultural dessas ações, caracterizadas por sua larga abrangência geográfica.

The Sounds of Death: the Ritual Sound of Portuguese Royal Funerals (1750-1816)

Abstract: The dimension of the display taken on death by modern age has allowed European monarchs, through a complex representational system (of which the sound aspect is highlighted here), to produce a sophisticated artistic program integrated within a policy of perpetuating the memory of Royalty, including its most distant subjects. In Portugal, this policy envisaged the reproduction of ritual models throughout the kingdom, associated mainly with three basic sound categories: the 'bronze' (the practice of ringing bells), the martial (the apparatus of military sound) and the musical. We aim to address the ways in which these categories were articulated to construct the sounds of Portuguese royal funeral rituals, from the intercessions for the sickness of the monarchs, the last rites, the public announcement of death (flocks), the municipal ceremony of breaking the shields bearing the deceased monarch's coat of arms, the funeral procession, the obsequies and the burial. We intend to analyze the use of sound as part of the symbolic representation of power, the constitution and diffusion of sound models applied to Portuguese funeral rites and the sociocultural impact these acts had, characterized by their vast geographical spread.

PROJETO SANFONA: TERMINOLOGIA DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS

Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)

Resumo: A questão da terminologia é pertinente em todas as áreas da musicologia, mas especialmente na área da organologia – as designações dos instrumentos musicais e as suas partes constituintes. Para além de diferenças entre os termos usados no Brasil e em Portugal, há discrepâncias internas dentro de cada país. Quais são então os termos que se deve usar para efeitos científicos, onde a exatidão e a coerências são essenciais? O Projeto "Sanfona" procura responder a esta questão através de um levantamento em grande escala dos termos usados, no passado e no presente, para tentar identificar padrões de uso, com o intuito de recomendar termos a utilizar em contextos científicos nos dois países. Esta apresentação pretende mostrar alguns dos métodos a usar e convida a colaboração dos colegas.

Sanfona Project: Terminology of Musical Instruments

Abstract: The question of terminology is pertinent in all areas of musicology, but especially in the area of organology – the designations of musical instruments and their constituent parts. As well as differences between the terms used in Brazil and Portugal, there are internal discrepancies within each country. What then are the terms that should be used for scientific purposes, where exactness and consistency are essential? The "Sanfona" Project seeks to answer this question through a large-scale survey of the terms used, in the past and in the present, in order to try to identify patterns of use, with a view to recommending terms for use in scientific contexts in the two countries. This presentation aims to show some of the methods used and invites colleagues to collaborate.

PROJETO SANFONA: TERMINOLOGIA DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS

Marcos Moreira (UFAL)

Resumo: 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. Em 1936 com tal incremento da CAFT, no sentido desta educação e saúde e em decorrência dos grupos educativos e artísticos fundados no complexo fabril, aportou em Alagoas um maestro pernambucano da cidade de Agustina chamado Aquino Costa Japyassu. Este músico desenvolve, sob a ordem e supervisão de Gustavo Paiva, grupos musicais ligados à CAFT: A Banda de Música Cachoeira e o grupo feminino Jazz-Band Japy. Tais grupos femininos estenderam-se às atividades de um Coral e uma Banda Feminina. Sabe-se que tal grupo perdurou por 25 anos, alguns anos mesmo após a morte do Empresário Gustavo Paiva em 1943 e por cortes devido a crise da indústria têxtil em Alagoas nas décadas de 50\60 o grupo foi extinto pela diretoria subsequente. Desta forma, pretendemos através desta pesquisa, oferecer à comunidade acadêmica e a população alagoana, um recorte histórico da memória, da musica e da cultura alagoana de duas fontes artísticas que vigoraram no meado do século XX; o Maestro Japyassu e a Banda feminina da CAFT.

Sanfona Project: Terminology of Musical Instruments

Abstract: In the 1920s, a young entrepreneur from Paraíba, the son of a Portuguese with a Paraiba, had arrived in Alagoas, becoming one of the greatest entrepreneurs of the textile industry in the Northeast; his name, Gustavo Guedes Pinto de Paiva. This visionary expanded the textile factory Cachoeira, an undertaking inherited by the then commendador at the time José Teixeira Bastos, his father-in-law. Accompanied by other partners, Gustavo Paiva would transform the Alagoana Company of Wiring and Fabrics (CAFT) into one of the most successful companies in the northeast. In 1936 with such an increase of the CAFT, in the sense of this education and health and due to the educational and artistic groups founded in the factory complex, he contributed in Alagoas a Pernambuco teacher from the city of Agustina called Aquino Costa Japyassu. This musician develops, under the order and supervision of Gustavo Paiva, musical groups linked to CAFT: Cachoeira Music Band and the female group Jazz-Band Japy. Such feminine groups extended to the activities of a Coral and a Female Band. It is known that this group lasted for 25 years, some years after the death of the businessman Gustavo Paiva in 1943 and due to the textile industry crisis in Alagoas in the 1950s, the group was extinguished by the subsequent board of directors. In this way, we intend through this research, to offer to the academic community and to the Alagoan population, a historical cut of memory, of the music and the Alagoan culture of two artistic sources that were in force in the middle of the XX century; the Japyassu Conductor and the CAFT Women's Band.

REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO LUSO-BRASILEIRO E A PESQUISA MUSICOLÓGICA DIANTE DA CRISE GLOBAL

André Guerra Cotta (UFF)

Resumo: A partir de resultados parciais obtidos através de pesquisa recente sobre fontes manuscritas para o violão em acervos brasileiros, procura-se nesta proposta discutir as perspectivas de trabalho para o desenvolvimento da musicologia com relação ao patrimônio musical ocidental, especialmente sobre as fontes musicais manuscritas, em suas conexões com outros tipos de patrimônio cultural e novas metodologias, em face dos atuais processos tecnológicos e da conjuntura nacional, sempre considerando tais perspectivas em relação às perspectivas e processos globais. Retomando, em parte, aspectos de um trabalho em andamento, procura-se então abordar o problema da pesquisa a partir de três eixos básicos: tratamento técnico, diretrizes éticas para a pesquisa científica e articulação política, buscando mostrar como existem problemas que somente se viabilizarão através de uma articulação ampla e transversal. Desta maneira, procurar-se-á fundamentar tomadas de posição e provocar reflexões específicas que permitam avaliar os avanços e retrocessos do campo musicológico brasileiro, assim como pensar estrategicamente a(s) agenda(s) que os caminhos recentes têm permitido trilhar, buscando trazer contribuições para o tema proposto à mesa-redonda.

Luso-Brazilian Repertoire for the Guitar and Musicological Research in the Face of the Global Crisis

Abstract: Based on partial results obtained through a recent research on handwritten sources for the guitar in Brazilian collections, the purpose of this proposal is to discuss the work perspectives for the development of musicology in relation to Western musical heritage, especially on handwritten musical sources, in its connections with other types of cultural patrimony and new methodologies, in face of the current technological processes and the national conjuncture, always considering such perspectives in relation to global perspectives and processes. Resuming part of aspects of a work in progress, we try to approach the research problem from three basic axes: technical treatment, ethical guidelines for scientific research and political articulation, trying to show how there are problems that will only be feasible through a wide and transverse joint. In this way, we will seek to base positions and provoke specific reflections that allow us to evaluate the advances and setbacks of the Brazilian musicological field, as well as strategically think the agenda(s) that recent paths have allowed to tread, seeking to bring contributions to the proposed theme at the round table.

SONS E IMAGENS DE CANTORES DE ÓPERA EM TRÂNSITO NA AMAZÔNIA OITOCENTISTA

Luciane Páscoa (UEA)

Resumo: Entre 1850 e 1910 a Amazônia viveu seu auge econômico proporcionado pelo Ciclo da Borracha. Manaus e Belém receberam grande fluxo migratório de estrangeiros e brasileiros de outras regiões e tiveram um rápido desenvolvimento urbano. Como resultado do crescimento econômico e social, os ganhos culturais beneficiaram a população destas cidades, que se revelaram ávidas pelo teatro musical. Em meio a operetas e revistas, a ópera foi um gênero que envolveu maior sofisticação pela dimensão dos recursos aplicados, pela associação de habilidades artísticas a serviço de sua realização e a pretensão em trazer artistas e mesmo companhias inteiras da Itália e da França, anualmente. Restou dessa época áurea, documentação iconográfica, que mesmo dispersa e fragmentada, reúne informações importantes 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 setenta e seis fotografias de cantores de ópera, opereta, regentes e produtores, organizadas nas seguintes categorias: a) fotografias de encenação, feitas em estúdio com trajes de cena; b) fotografias de estúdio, sem trajes de cena; c) fotografias em cartão postal com finalidades de divulgação profissional. Para esta comunicação, serão selecionadas fotografias de cantores de ópera que deixaram registro fonográfico, visando uma abordagem interdisciplinar. Desse modo, a análise será realizada através da metodologia de Erwin Panofsky, Pierre Francastel, além da abordagem cripto-histórica de Victor Serrão, com o intuito de contribuir com informações históricas e estéticas para a recomposição deste patrimônio.

Sounds and Images in Transit Opera Singers in the Nineteenth Century Amazon

Abstract: Since 1850 to 1910, Amazon earned great incomes from the Rubber Boom. So, Manaus and Belém experiencied fast urbanistic development, became a destiny for many foreigners from different brazilian places or around the world. The population achieved high life standard and their prime amusement was musical theater forms. The opera was the most apreciated type and it implicated greater sophistication, best material resources, artistic skills, and great budgets to bring each year important artists complete companies from Italy and France. The remains of this golden age can be seen in the iconographic documents. Even though dispersed or in fragmentary condition, these pictures became importat sources for the musical life, theatrical costumes and scenary aspects in late 19th century and early 20th century. The research collected seventy-six photographs of opera and operetta singers, conductors and producers: a) Pictures of artists in stage costumes; b) Studio photographs of artists; c) Postcard pictures for merchandising purposes. This lecture includes some photographs of opera singers who recorded phonograms in 1890-1920 period. Image analysis was inspired by Panoksky methodology, Pierre Francastel theory ements and the crypo-history of art concept by Victor Serrão.

UM OLHAR SOBRE MUSICOLOGIA[S] A PARTIR DE MINAS GERAIS

Edite Maria Rocha (UFMG)

Resumo: Partindo de um contexto de integração em relação aos olhares e perspectivas sobre a musicologia enquanto área, atuação, metodologia e abordagens no Brasil, esta apresentação pretende levantar alguns tópicos obtidos da experiência pessoal e profissional nestes últimos cinco anos. Para tal, usaremos como base o livro organizado *Musicologia[s]* da série *Diálogos com o Som* (ROCHA, ZILLE, 2016) que reúne a resposta de várias contribuições realizadas por musicólogos do espaço ibero-americano, centrando particularmente no âmbito brasileiro.

A View About Musicology [s] From Minas Gerais

Abstract: Based on an integration context regarding the perspectives on musicology as an area, dimension, methodology and approaches in Brazil, this presentation intends to raise some topics obtained from personal and professional experience in the last five years in Minas Gerais. To do so, we will highlighted as a base the organized book *Musicology [s]* of the series *Dialogues with Sound* (ROCHA, ZILLE, 2016) that gathers the answer of several contributions made by musicologists of the Ibero-American space, focusing particularly on the Brazilian scope.

Mesa Redonda 1 / *Roundtable 1:*

PROJETO SANFONA:
TERMINOLOGIA DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS

Sanfona Project: terminology of musical instruments

Dr. David Cranmer (CESEM /FCSH/ Universidade Nova de Lisboa)
Dra. Inez Beatriz Castro Martins Gonçalves (UEC)
Dr. Marcos Botelho (UFG)
Dr. Marcos Moreira (UFAL)
Mediadora / Moderator: Dra. Gyovana Carneiro (UFG)

Mesa Redonda 2 / *Roundtable 2:*

CULTOS

Cults

Dr. Rodrigo Teodoro de Paula (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
Dr. Paulo Augusto Castagna (UNESP)
Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte (PPG Artes/UFPA)
Mediador / Moderator: Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)

Mesa Redonda 3 / *Roundtable 3:*

MUSICOLOGIA:
OBJETOS, PERSPECTIVAS, METODOLOGIAS, PATRIMÔNIO

Musicology: objects, perspectives, methodologies, patrimony

Dra. Ana Maria Liberal (ESMAE-P.PORTO / CESEM-P.PORTO)
Dra. Edite Maria de Oliveira Rocha (UFMG)
Dr. André Guerra Cotta (UFF)
Dra. Tereza Raquel Alcântara-Silva (UFG)
Mediador / Mediator: Dr. Alberto Vieira Pacheco

Mesa Redonda 4 / *Roundtable 4:*

MUSICOLOGIA NA INTERDISCIPLINARIDADE

Musicology in Interdisciplinarity

Dra. Heloisa Duarte Valente (UNIP/USP)
Dr. Diósnio Machado Neto (USP)
Dra. Isabel Porto Nogueira (UFRGS)
Mediadora / Mediator: Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG)

Mesa Redonda 5 / *Roundtable 5:*

POR UMA HISTORIOGRAFIA A PARTIR DE IMAGENS E SONS

For a historiography from images and sounds

Dra. Heloísa Capel (UFG)
Dra. Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)
Dr. Paulo Mugayar Kühl (UNICAMP)
Dr. Eduardo Lopes (CESEM/Universidade de Évora)
Mediador/ Moderator: Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA)

CONVERSA DE MUSICÓLOGOS

Musicologists Dialogues

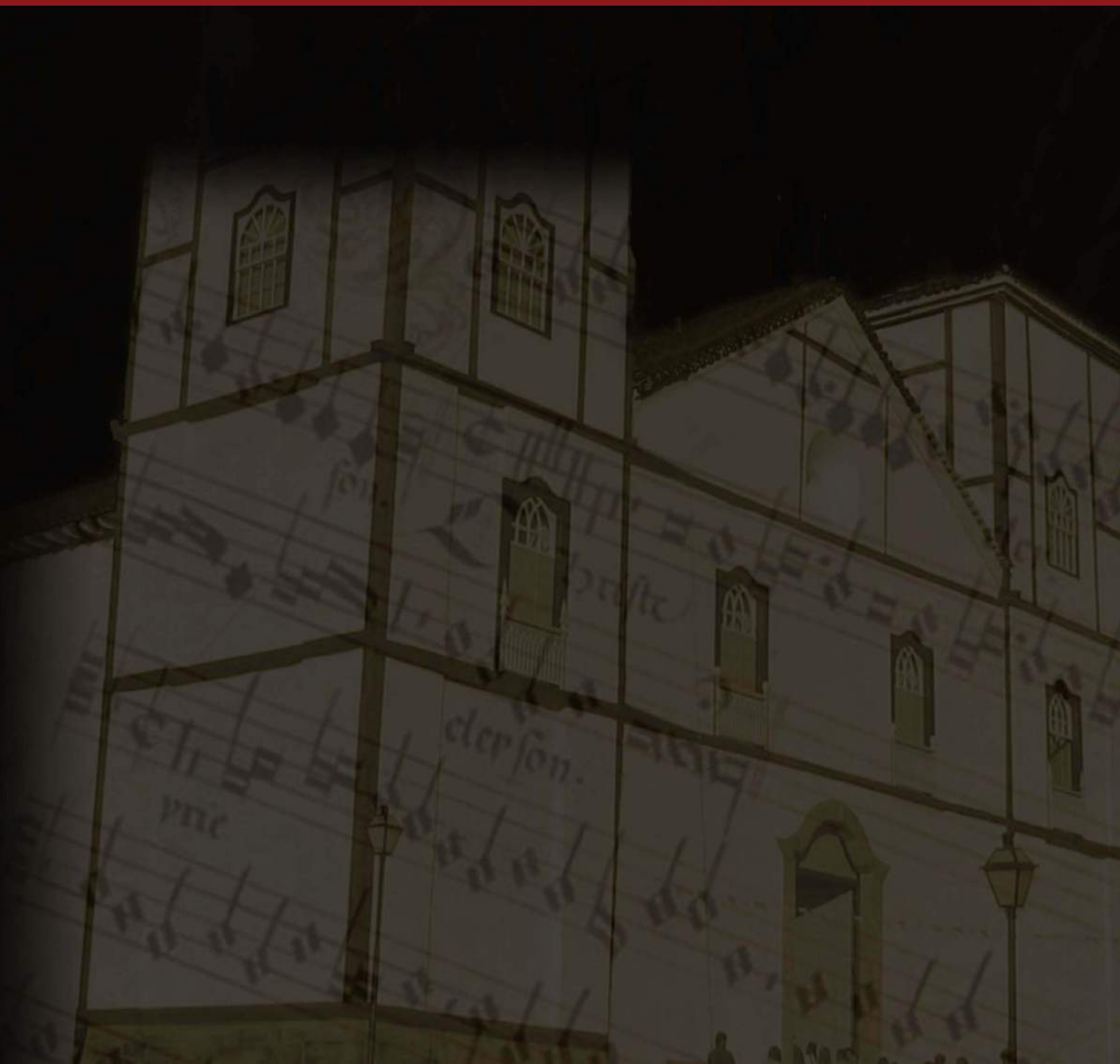
Dr. Alberto Vieira Pacheco (UFRJ/CESEM/UNL)
Dr. André Guerra Cotta (UFF)
Dra. Beatriz Magalhães Castro (UnB)
Dra. Edite Maria de Oliveira Rocha (UFMG)
Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/UNL)
Dr. Diósnio Machado Neto (USP/CESEM/UNL)
Dra. Inez Beatriz Castro Martins Gonçalves (UEC)
Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA/CESE/UEL)
Dr. Paulo Mugayar Kühl (UNICAMP)
Dr. Rodrigo Teodoro de Paula (CESEM/FCSH/UNL)
Debatedora / Discussant: Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

Música Popular na Mesa

Popular Music on the Table

Bororó Felipe (Compositor e contrabaixista)
Dr. Eduardo Lopes (Universidade de Évora)
Dr. Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado/ Santiago do Chile)
Dra. Heloísa Duarte Valente (UNIP/USP)
Dr. Herom Vargas (UMESP)
Doutoranda Magda Dourado Pucci (MAWACA)
Débora Sá (Cantora e atriz)
Debatedora / Discussant: Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Resumos dos Minicursos



AS BANDAS MUSICAIS COMO PRÁTICA EDUCACIONAL E REPOSITÓRIO DE ACERVOS

Marcos Botelho (UFG)

Resumo: As bandas, em suas diferentes formações, têm grande importância no cenário musical brasileiro. Em nosso minicurso, iremos enfocar os diferentes aspectos e problemáticas que as envolvem, desde questões que envolvem sua criação e desenvolvimento, formação da identidade, práticas pedagógicas, repertório e acervos.

Musical Bands as Educational Practice and Collections Repository

Abstract: The bands, in their different formations, have great importance in the Brazilian musical scene. In our mini-course, we will focus on the different aspects and problems that involve them, from issues involving their creation and development, identity formation, pedagogical practices, repertoire and collections.

MÚSICA E ICONOGRAFIA

Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)

Resumo: Antes dos eventos musicais serem documentados pela fotografia e vídeo, as obras de arte pictóricas, gráficas, escultóricas e arquitetônicas foram as principais fontes de ilustração e traziam informações significativas para a história da música. Com o objetivo de estabelecer um diálogo entre a música e as artes visuais, este minicurso pretende introduzir à análise e à interpretação da obra de arte visual através da iconografia e da iconologia. Na primeira parte, serão abordados os aspectos teóricos, as diferenças etimológicas entre iconografia e iconologia, os antecedentes históricos e as configurações estéticas e técnicas. Em seguida, será apresentada a sistematização metodológica de Erwin Panofsky, sua filiação teórica com Aby Warburg, Ernst Cassirer, Max Dvořák e Karl Mannheim, assim como a estruturação da proposta de um modelo de interpretação a partir dos níveis de significado. Será observada a repercussão da proposta de Panofsky na história da arte, assim como a difusão de seu método. Na segunda parte será examinada a relação da iconografia com a iconografia musical, seus objetivos e perspectivas de investigação, a representação das imagens da música e sua conexão social. Como exemplo, serão realizadas análises de iconografia musical em obras de arte de suporte variado, em estilos diferentes.

Music and Iconography

Abstract: Pictures, Graphic arts, Sculptures and Architecture was the main art sources to display images of music before audiovisual resources as photography and films. This course focuses on the dialog between visual arts and Music and the main scope is to introduce the Iconography and Iconology as analytical approaches to understand the images. The first part delas with Iconography and Iconology theory as the etimological meanings to these words through the periods, the historical background and philosophical aspects. Then the analytical method by Panofsky and his link to Aby Warburg, Ernst Cassirer, Max Dvořák and Karl Mannheim works. It will be considered the acceptance of Panfsky ideas on Art History as his method. The second part approaches the links between Iconography and Musical Iconography, objectives, research perspectives, the portraying of images about music and social connections. Examples of analysis will be developed with the students and public, featuring artworks from different periods and expressions.

O REPERTÓRIO PARA TECLA EM PORTUGAL E NO BRASIL, ENTRE 1540 E 1820

Mário Marques Trilha (UEA)

Resumo: Fontes impressas e manuscritas de música para tecla em Portugal e no Brasil. Estilos, notação, instrumentos,formas musicais, compositores, intérpretes e gravações. O repertório abordado abrangerá desde da "Arte novamente Inventada" de Gonçalo de Baena, (Lisboa, 1540), passando pelo século XVI com as "Flores de Música" de Manuel Rodrigues Coelho, com especial incidência no século XVIII com Carlos Seixas, João Cordeiro da Silva, João de Souza Carvalho e outros, até as composições para piano produzidas no Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século XIX. Os alunos serão encorajados a interpretar este repertório durante o minicurso.

Keyboard Repertoire in Portugal and Brazil, from 1540 until 1820

Abstract: Printed and manuscripts sources of keyboard music in Portugal and Brazil. Styles, Notation, Instruments, Musical forms, Composers, Interpreters and Records. The analyzed repertoire encompass from Gonçalo de Baena´s, (Lisbon, 1540), "Arte novamente Inventada", in the sixteenth century Manuel Rodrigues Coelho´s "Flores de Música", with special emphasis in the keyboard composers from the eighteenth century, like com Carlos Seixas, João Cordeiro da Silva, João de Souza Carvalho & others, until the piano literature composed in Rio de Janeiro, during the early nineteenth century. Students will be asked to play pieces from this repertoire during the course.

PROJETO SANFONA: TERMINOLOGIA DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS

Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)

Resumo: Neste GT iremos trabalhar sobre a terminologia corrente dos instrumentos de cordas (arcos), madeiras e metais, através de entrevistas. As entrevistas serão, por um lado, para recolher a terminologia que os instrumentistas (participantes) usam para as várias partes do seu instrumento e, por outro, para formar entrevistadores para depois levar o projeto para orquestras e bandas. Participantes: alunos da graduação ou da pós-graduação.

Sanfona Project: Terminology of Musical Instruments

Abstract: In this Work Group we will work on the current terminology for (bowed) string instruments, woodwinds and brass, through interviews. The interviews will be, on the one hand, to gather the terminology that that instrumentalists (participants) use for the various parts of their instrument and, on the other, to train interviewers to take the project afterwards to orchestras and bands. Participants: undergraduate or postgraduate students.

A MÚSICA COMO PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO: DA RETÓRICA CLÁSSICA À TEORIA DAS TÓPICAS

Dr. Diósnio Machado Neto (USP)

Apresentar os conceitos e teorias que consideram a música uma linguagem apta a criar processos de significação. Para tanto, o curso objetiva discutir a formação histórica das epistemologias que sustentam a ideia de significação na música Ocidental. Partirá do desenvolvimento das teorias e práticas da música como linguagem desde o enunciado da Musica Poetica, em 1537, até as modernas teorias de Significação Musical, principalmente sobre as questões das Tópicas Musicais, da Intertextualidade e da Narratividade. Por fim, o curso introduzir a discussão da música como discurso, ou seja, o espaço de entrelaçamento da análise musical com os processos dos significados sociais que a sustentam dentro de um processo sociocomunicativo específico.

Music as Process of Signification: From Classical Rhetoric toTopic Theory

CANTOS DA FLORESTA: A MÚSICA NA CULTURA INDÍGENA BRASILEIRA

Magda Dourado Pucci e Grupo MAWACA

A proposta da oficina **CANTOS DA FLORESTA – A música no universo indígena brasileiro**, com Magda Pucci e Berenice de Almeida, é estimular a reflexão sobre o universo indígena brasileiro, em toda sua diversidade cultural, a partir do repertório musical indígena.

A oficina visa colaborar no processo de implantação da Lei 11.645, que determina a inclusão dos conteúdos indígenas no currículo escolar. Busca propiciar o conhecimento da cultura dos povos originários e intensificar a conscientização sobre a diversidade cultural indígena, contribuindo para a desconstrução de preconceitos e dos grandes equívocos sobre a vida e história desses povos, herdados ao longo de séculos, promovendo, assim, o respeito e a valorização merecida aos povos originários.

Propõe uma vivência com as tradições de alguns grupos indígenas de diferentes partes do país como: Kambeba, Krenak, Paiter Suruí, Ikolen-Gavião, Mbya Guarani, Guarani Kaiowá entre outros. Oferece diversos tipos de atividades que abordam a escuta ativa das sonoridades desses povos; o contexto histórico e social, ritos, mitos e brincadeiras; e uma prática musical com vários cantos.

A **escuta ativa** de diversas músicas indígenas busca desmistificar a ideia de que toda cultura indígena é igual, mostrando parte da grande diversidade dos mais de 250 povos indígenas brasileiros.

A **prática musical** proposta, longe de ser para especialistas, visa estimular os participantes a experimentarem os sons de algumas das 180 línguas indígenas brasileiras, através de canções, jogos, criações coletivas, sonorização de histórias, entre outras atividades.

Ao longo da oficina, buscaremos a **reflexão sobre diversos temas transversais** como a oralidade, o modo de vida dos povos indígenas brasileiros, a trajetória de alguns desses povos dentro da históriado Brasil, a relação entre cotidiano, rituais e música.

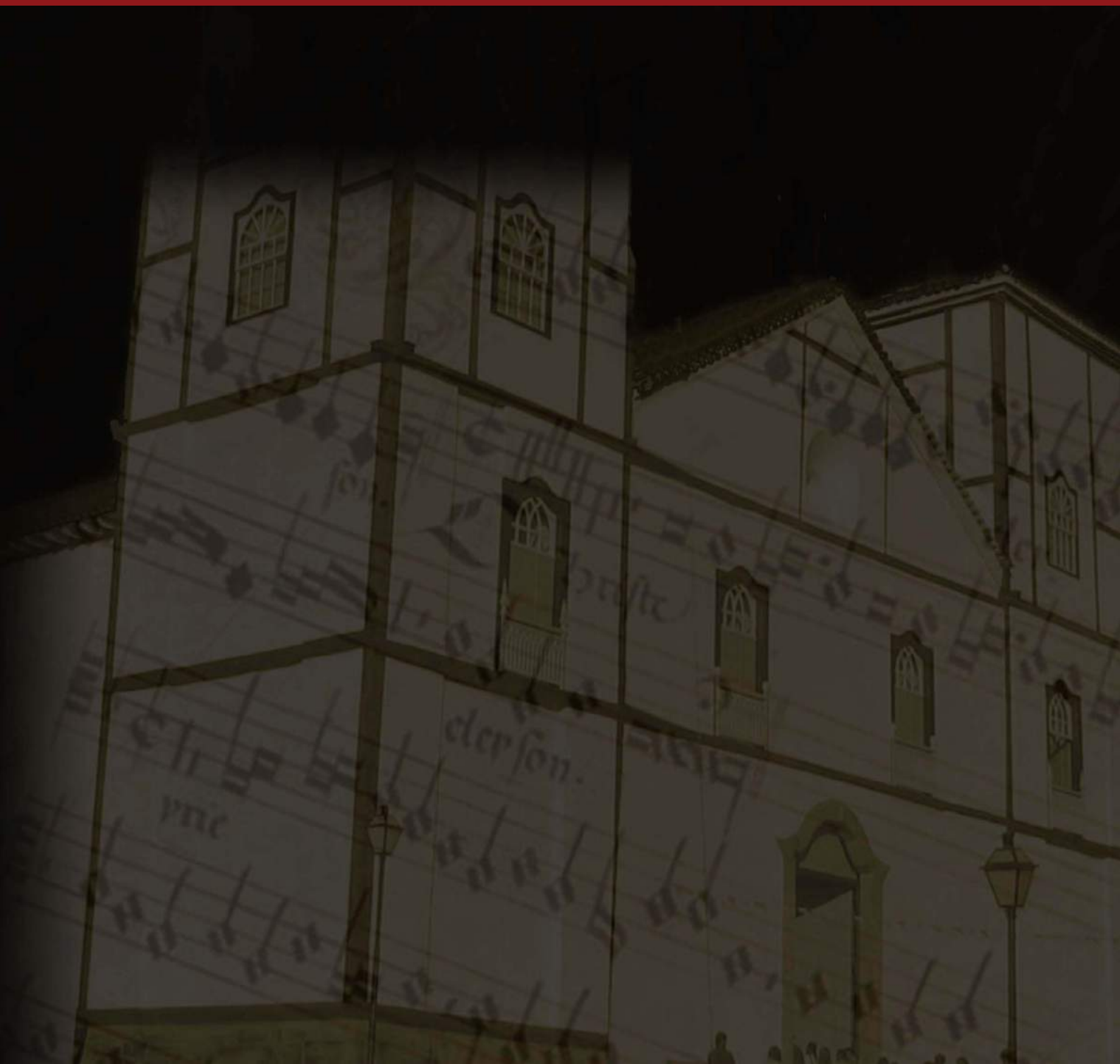
Justificativa

Num momento em que se pretende estimular a reflexão e propor caminhos para uma educação mais justa e democrática, é importante compreender a importância dos povos indígenas na nossa história e como formadores de nossa cultura e, principalmente, aproximar-se de sua forma de pensar para poder compreendê-los melhor. O universo indígena é pouco conhecido da sociedade contemporânea por ser considerado "primitivo" e de pouco interesse, quando na realidade, é de uma riqueza imensa que precisa ser conhecido por todo e qualquer brasileiro.

Diante da **Lei nº 11.645**, de 2008, que torna obrigatório o ensino da cultura indígena nas escolas, entende-se a necessidade de difundir esses conhecimentos e inseri-los na formação das crianças. Só assim será possível diminuir o forte preconceito e intolerância contra os povos indígenas no Brasil que, mesmo após décadas de inclusão de seus direitos na Constituinte, ainda sofrem desde ações discriminatórias até ameaças reais à sua sobrevivência.

Público alvo: alunos de graduação e pós graduação de música e áreas afins.
Número máximo de participantes: 40
Duração: 8 horas.
Necessidades: Se a sala for muito grande, um mic headset. Uso PC com data show e som adequado ao tamanho da sala.

Comunicações



Diálogos:
Artes, Cultura, História, Sociedade

A RELAÇÃO ENTRE A *COMPOSITIO* RETÓRICA E A COMPOSIÇÃO MUSICAL NO MARCO DA *MUSICA POETICA* ALEMÃ

Cassiano Barros (UNIMEP)
cassianobarros@hotmail.com

Resumo: Esta comunicação tem como objetivo geral apresentar uma abordagem histórica da noção de composição musical, a partir da recuperação de referências clássicas, gregas e latinas, próprias do universo da retórica, e sua apropriação pela tradição da *Musica Poetica* alemã, mais especificamente, por Joachim Burmeister (1606). A fim de compreender como se materializa a orientação retórica nas prescrições composicionais musicais, buscamos recuperar o horizonte de sentido da proposta germânica, tendo em vista a compreensão do contexto de produção do repertório musical antigo, a reconstrução de sua rede de relações, de interlocutores e seus sentidos, o conhecimento das possíveis formas de realização de cada estilo, pelo que existe em ato, materializado no repertório conhecido, e pelo que existe em potência, descrito nos tratados e manuais como técnica ou princípio poético e/ou estético.
Palavras-chave: Retórica. Musica poética. Composição musical. Joachim Burmeister.

The relation between the rhetorical compositio and the musical composition in the context of the German Musica Poetica

Abstract: This paper has the general objective of presenting a historical approach to the notion of musical composition, starting from the recovery of Greek and Latin classical references, belonging to the rhetorical universe, and its appropriation by the German *Musica Poetica* tradition, specifically by Joachim Burmeister (1606). With the objective of understanding how the rhetorical orientation materializes itself in musical composition orientations, we try to recover the horizon of meaning of the German proposal, having in mind the understanding of the production context of the ancient musical repertoire, the reconstruction of its network of relationships, of interlocutors and their meanings, the knowledge of the possible forms of realization of each style, by knowing what exists in act, as materialized in the known repertoire, and by what exists in potency, as described in the treatises and handbooks as technical or as poetical or aesthetical principles.
Keywords: Rhetoric. Musica poetica. Musical composition. Joachim Burmeister.

INTRODUÇÃO

Os estudos musicológicos que tratam sobre os processos composicionais antigos, ainda que reconheçam neles o lugar da retórica, não consideram a origem e a natureza retórica do próprio ato compositivo, suas causas e princípios. Por essa razão, as compreensões desses processos criativos e das obras musicais deles resultantes, ainda que contribuam para o desenvolvimento dessa área de estudos, carecem de maior aprofundamento e fundamentação.

Os processos de composição tornaram-se objeto de estudo recorrente da musicologia a partir da década de 1970 e, em função de sua relevância para a área, conformaram-se como um campo específico de estudos, como descreve Kerman (1982, p. 174). Desse campo originam-se trabalhos que buscam compreender os diversos processos criativos da música, a partir de análises de esboços, anotações, rascunhos e partituras de obras musicais deixados por compositores, tratados de teoria musical, de poética e de filosofia/estética da música, manuais de composição e outros tantos documentos que possibilitam o acesso a e a compreensão da atividade dos compositores em diversos momentos da história. Minhas pesquisas acadêmicas também se situam nesse campo (tais como BARROS, 2006, e BARROS, 2011), na medida em que buscam construir uma compreensão do processo de composição

musical do século XVIII, conforme descrito na tratadística de H. C. Koch (1749-1816), resgatando seu horizonte de sentido e referências próprias e situando em nosso tempo presente seus princípios, causas, conceitos, mecanismos e técnicas. Para além da compreensão do próprio processo criativo, a exemplo daquilo que produzi, esses estudos contribuem para a compreensão do repertório musical, do qual esse processo é causa formal, porquanto desvelam sentidos ocultos pelo distanciamento histórico-cultural. Permitem também conhecer o ofício da composição, como causa eficiente do processo, pois recuperam sua função social, os valores, princípios, tradições e referências com as quais dialogam no exercício profissional. Recuperam ainda a causa material, configurada como a matéria que consubstancia a obra de música, aquilo de que se vale o compositor para dar forma à sua criação, e que pode assumir a forma de uma ideia musical de criação própria ou tomada de outro compositor, de um fragmento de ideia, de uma ideia extramusical, de uma coletânea de elementos musicais e extramusicais, enfim, de todo tipo de material que permita ao compositor realizar sua criação. A causa final do processo criativo é outro aspecto passível de recuperação, conforme os princípios poéticos e estéticos que regulam o exercício da composição musical a cada momento histórico e contexto cultural em que ele ocorre. Configura-se como o objetivo a ser atingido pelo compositor, e oscila historicamente entre o cumprimento estrito e obrigatório de funções sociais e artísticas específicas e o exercício livre da criatividade e a obra de arte por si (ELIAS, 1995, p. 47, 49-50).

Numa perspectiva mais ampla, esses estudos relacionados aos processos criativos da música permitem compreender o contexto de produção do repertório musical existente, reconstruir sua rede de relações, de interlocutores e seus sentidos, conhecer as possíveis formas de realização de cada estilo, pelo que existe em ato, materializado no repertório conhecido, e pelo que existe em potência, descrito nos tratados e manuais como técnica ou princípio poético e/ou estético. Dito de outra forma: partindo do estudo analítico do repertório, é possível observar a ocorrência de características e técnicas particulares e a recorrência de aspectos comuns, que possibilitam a formulação indutiva de leis e princípios estilísticos, assim como, de modo inverso, é possível partir do estudo dos princípios estilísticos contidos em manuais e tratados e buscar observar, dedutivamente, sua ocorrência no repertório a que esses princípios se aplicam. Nessa perspectiva, pode-se compreender o modo como a teoria e a análise musical se complementam nesses estudos, na medida em que uma opera indutivamente, partindo da consideração de aspectos específicos para se chegar a princípios gerais e a outra opera dedutivamente, partindo de princípios gerais para se chegar à compreensão de seus usos específicos.

Apesar dessa reciprocidade observada entre teoria e análise, essa concepção é, em certa medida, atual. Contudo, isso não significa que teoria e análise sejam exclusivas de nosso tempo. A origem e a história da primeira se confundem com aquelas do próprio estudo da música e se estendem além dos limites da cultura ocidental; a outra, amplamente definida ao longo da história, tem muitos séculos de prática. Além disso, justamente por se definirem historicamente, teoria e análise são dinâmicas, o que lhes confere um caráter mutável. Consequentemente, estudar a música antiga através dos olhos da sua própria teoria nos ajuda a identificar e compreender nela elementos que os preconceitos de nosso próprio tempo não reconhecem.

1. DESENVOLVIMENTO

Para os gregos e latinos que se ocuparam com a sistematização da retórica, como Aristóteles (384-322a.C.), Marco Túlio Cícero (106-43a.C.) e Marco Fábio Quintiliano (35-95d.C), a palavra, um dos principais elementos utilizados para a persuasão, tinha duas dimensões principais: uma racional, delimitada por seu sentido, construído logicamente no interior de cada discurso, com vistas à inteligibilidade da ideia que se pretende fazer conhecer; e outra, sensorial, demarcada por sua materialidade sonora, construída tecnicamente, com vistas ao prazer e à adesão da audiência à causa do discurso.

Nas várias concepções e sistematizações da retórica que surgiram desde a antiguidade grega, essas duas dimensões da palavra foram, ora mais, ora menos, valorizadas, mas sempre, de alguma forma, foram consideradas no uso persuasivo da palavra. De fato, as línguas grega e latina de que tratam os manuais de retórica apoiam-se na morfologia para expressar suas relações sintáticas e, por isso, caracterizam-se por uma flexibilidade na ordenação das palavras no interior das partes de um discurso.

De acordo com essa condição linguística específica, não apenas a escolha, mas também a ordenação das palavras no discurso é arbitrária e regulada por técnica específica. Quintiliano, em sua Instituição Oratória [*Institutio Oratoria*], atribui à razão a escolha das palavras e, ao ouvido, sua ordenação (Quintiliano, 1959, p. 573). A essa ordenação, procedimento eminentemente elocutivo, dá-se o nome de composição [*compositio*]. O orador romano, nessa mesma obra, justifica assim o trabalho da composição:

> Todos somos adaptados pela natureza a sentir prazer na harmonia (música); de outro modo, seria impossível para os sons dos instrumentos musicais, que não representam nada além de sons sem sentido, excitar várias emoções nos ouvintes. (...) Se há tal força secreta na mera melodia e modulação, certamente deve haver maior poder na música da eloquência. Assim como faz diferença em quais palavras um pensamento é expressado, também faz diferença em que forma as palavras são arranjadas. (QUINTILIANO, 1959, p. 511-513)

Para Quintiliano, as duas dimensões da palavra são igualmente importantes e essenciais na realização de um discurso. Ao tratar sobre a segunda dimensão, a sensorial, o autor ilustra suas ideias tomando a música como exemplo. Diz que, se a música instrumental, aquela desprovida de palavras, possui "tal força secreta" sobre os homens, então, a música das palavras, ou melhor, a materialidade sonora da palavra condicionada pelo sentido específico de sua dimensão racional, terá força maior. Para fazer uso dessa força, Quintiliano recomenda que a composição se conforme à pronunciação do discurso, e esta, por sua vez, à natureza da matéria tratada, pois, de outra forma, poderia corromper o sentido da ideia que se pretende fazer conhecer.

Quintiliano (1959, p. 585) observa que, na pronunciação, a voz e os gestos do orador "marcham majestosamente" quando este trata de matéria sublime, assim como "avançam morosamente" na calma, "correm" para as coisas vivas e "fluem" na ternura. Igualmente deve-se realizar a composição, para que a pronunciação do discurso não pareça forçada ou estudada, mas natural e espontânea (Quintiliano, 1959, p. 591). Dessa forma, as duas dimensões da palavra são usadas complementarmente no cumprimento da causa do discurso.

De maneira complementar, Pereira (2001, p. 33), ao tratar da música na tragédia grega, observa que as características melódicas do discurso oral deviam orientar a elaboração do discurso melódico-musical, devendo encontrar-se em ambos em comum:

> a boa eufonia e a submissão ao acento tonal que ocorre nas palavras de acento agudo, as quais provocam uma elevação da voz. Não quer com isto dizer que o discurso melódico não tenha aspectos diferenciadores relativamente à linguagem não musical. O que está em causa é que a melodia inerente às palavras, em grande medida conseguida pela acentuação, deve segundo Dionísio de Halicarnasso dirigir a linha melódica, indicando as alturas relativas dos sons, posicionados em função da hierarquia de alturas impostas pela acentuação. Assim, uma sílaba grave não poderá ser entoada numa altura superior ou igual a outra que seja aguda. (PEREIRA, 2001, p. 33)

Pereira (2001, p. 18) compreende essa característica da música na tragédia grega como a materialização do seguinte princípio: "no complexo poesia-música, a melodia não preexiste independentemente da palavra, mas antes radica nela, inspira-se e brota a partir dela, constituindo ambas um todo designado por *melopeia* – composição melódica". E segue:

> Na sua obra *Problemata*, Aristóteles considera que a música grega radica na própria musicalidade da língua, porque esta possui características melódicas que se encontram presentes na sua fonética, assente num jogo entre vogais, consoantes e ainda na métrica. Esta última é no dizer do filósofo a base da construção da poesia. Não é assim de estranhar que a *melopeia* seja concebida ou modelada a partir do caráter *cantabile* da língua grega.

Para Quintiliano (1959, p. 591), a técnica da composição consiste na adição, subtração e alteração de palavras, a fim de que se obtenha uma ordem judiciosa [*rectus ordo*], uma conexão apropriada [*apta iunctura*] e um ritmo harmonioso [*numerus oportune cadens*] (QUINTILIANO, 1959, p. 521).

A ordem é orientada pela construção do sentido, que deve ser crescente; deve respeitar o uso comum e natural de algumas palavras e a cronologia das coisas que são ditas (QUINTILIANO, 1959, p. 519-521). A conexão ocorre entre palavras e grupos de palavras, como os incisos [*incisa*], membros [*membra*] e períodos [*periodon, ambitus, circunductum, continuatio, conclusio*]. Diz respeito aos encontros vocálicos e consonantais, elisões, cacofonias, aliterações, assonâncias e paronomásias, e orienta-se pela construção do sentido, as categorias dos estilos e as condições de recepção do discurso (QUINTILIANO, 1959, p. 523-525).

Quintiliano (1959, p. 573) afirma que, ainda que a razão auxilie no processo da composição, seu melhor juiz é o ouvido, pois é pelo prazer dele que o processo se orienta. Fica evidente que o objetivo da composição é construir uma apta eufonia da pronunciação, ou seja, uma materialização sonora do discurso adequada à natureza da matéria e às condições de recepção.

Essa compreensão parece ser compartilhada por Dionísio Longino, autor do texto Do Sublime [*Peri hypsous*][1], para quem a composição de um discurso configura-se como uma das fontes do sublime, dado o reconhecimento da potencialidade da arte [*techne*] de arranjo das palavras, mem-

[1] Texto helenístico sobre retórica de autoria duvidosa, frequentemente referenciado a Longino, ou Dionísio Longino, ou ainda a um Pseudo-Longino, escrito por volta do século I d.C. Seguimos aqui a opção proposta pela pesquisadora Marta Isabel de Oliveira Várzeas, autora da tradução utilizada para este trabalho, de referencia-lo como Dionísio Longino.

bros, frases e períodos de contribuir para a produção da representação da grandeza, do extraordinário e do assombro capaz de "dar um vislumbre do impossível, do que está para além da medida humana" (DIONISIO LONGINO, 2015, p. 22).

Dionísio Longino (2015, p. 94-95) descreve

> A harmonia é um espantoso instrumento natural aos homens não apenas para persuadir e dar prazer, mas também para produzir linguagem sublime e emoções. Com efeito, não põe o aulos determinadas emoções dentro dos ouvintes, fazendo-os como que sair de si e enchendo-os de um delírio coribântico? E depois de mostrar uma certa cadência rítmica não força o ouvinte, "mesmo que seja completamente avesso às Musas", a ir atrás dela dentro do ritmo e a acompanhar a melodia? E também as notas da lira, por Zeus, mesmo sem terem qualquer significado, produzem muitas vezes, como é sabido, um maravilhoso feitiço graças às variações dos sons, às combinações entre eles e à mistura dos acordes. (e, no entanto, trata-se de imagens e imitações bastardas da persuasão e não, como eu já disse, de actividades genuínas da natureza humana). Ora a composição, sendo uma espécie de harmonia no campo da linguagem – faculdade natural do homem que está ligada à própria alma e não apenas ao ouvido – põe em movimento vários tipos de palavras, de pensamentos, de acções, de beleza, de melodias – tudo coisas que nascem e se desenvolvem connosco –; e, pela combinação e variedade dos seus sons, transporta a emoção do orador para as almas dos ouvintes, fazendo-os participarem dela; e assim a grandeza forma um todo com a construção das expressões. Não devemos, pois, pensar que, por tudo isto, ela nos encanta e ao mesmo tempo dispõe à gravidade, à dignidade e à sublimidade não só tudo aquilo que encerra dentro de si mas também a nós próprios, dominando o nosso espírito de todas as maneiras?

A interseção entre retórica e música ocorre nesse ponto da elocução em que se considera fundamentalmente o aspecto sonoro da palavra. Certamente, a manipulação do som das palavras não pode lhes corromper o sentido, mas apenas enfatizá-lo e reforçá-lo, garantindo adesão à causa do discurso. Assim, a manipulação do som subordina-se à construção do sentido, e o prazer sensorial, à razão que fundamenta todo o processo.

Além dessa dimensão racional, Platão (2000, p. 250) reconhece na música uma capacidade de chegar, por meio do ouvido, ao mais fundo da alma e "impressioná-la fortemente". Essa dimensão sensorial, contudo, por seu aspecto finito e mutável, só encontra seu valor na medida em que se associa à palavra, utilizada como elemento determinante de sentido, como elemento racionalizador da coisa percebida. Assim lê-se a determinação, na República (Livro III, 398d), de que os elementos da melodia, como o ritmo e harmonia, sejam subordinados à palavra e a ela se conformem. Nessa mesma direção manifesta-se Quintiliano, que não encontra na música instrumental, aquela dissociada da palavra, nada além de "sons sem sentido", aptos a promover tão bem o vício quanto a virtude, ou, quiçá, mais o vício do que a virtude, uma vez que, sem a orientação da razão, as inclinações naturais do homem poderiam facilmente conduzi-lo a descaminhos. O orador romano considerará válida, como Platão, apenas a música das palavras, e essa será, de fato, a única música (materialização sonora) digna de mérito. Nesse contexto, a figura do músico prático, aquele ocupado com a produção musical, não é outra que a do compositor, aquele que opera a *compositio*, realizando alterações nos sons das palavras para torná-las mais persuasivas. Este, porém, por manipular as coisas sensíveis conforme o prazer do ouvido, tem menos valor do que aquele que, por meio da razão, faz uso da música para o conhecimento do mundo.

2. A TRADIÇÃO DA *MUSICA POETICA*

No ambiente quinhentista da reforma luterana, Nikolaus Listenius (ca. 1510-?), em seu tratado intitulado Música [*Musica* (Nurenberg, 1549)], a exemplo de Boécio, propõe uma tripartição da disciplina música, em que cada ramo é definido por um fim específico: a *musica theorica*, que tem como fim o conhecimento adquirido por meio da razão; a *musica practica*, que tem como fim a ação em si de produzir som; e a *musica poetica*, que tem como fim a obra musical consumada e registrada, de tal modo que sua existência independa da existência de seu criador (LISTENIUS, 1927, f.a3v). Os dois primeiros ramos eram comumente considerados conforme a orientação medieval das artes liberais. O terceiro ramo foi criado para comportar a sistematização do processo de composição musical. Essa sistematização visava à conciliação dos postulados teóricos do ramo especulativo com aqueles próprios do ramo prático, relacionando *ratio* e *sensus*.

A *musica poetica* surge como uma consequência dos valores amparados pelo Renascimento, somados à concepção luterana da música. Por um lado, é entendida como um mecanismo regrado de representação operado pelo artífice eticamente comprometido; por outro, é a arte própria do homem poeta – criador – aquele que revela o contato com o divino, na medida em que reproduz, sob a forma de discurso humano, a "poesia" de Deus (BARTEL, 1997, p. 19).

Lutero (*apud* BIESSECKER, 2002, p. 35 *et passim*), ao prefaciar a coleção de motetos intitulada Sinfonias Agradáveis [*Symphoniae jucundae*] de Georg Rhau, publicada em 1538, distingue a expressão musical humana das demais manifestações musicais encontradas na natureza pela associação com a palavra – signo da racionalidade do homem. Mas não com qualquer palavra, e sim com aquela usada corretamente e para o bem, como as das Escrituras, ou qualquer outra reconhecida como de inspiração divina, ou ainda decorrente da imitação das anteriores, desde que comprometida com a Verdade. Dessa forma, Lutero condiciona a prática musical de sua igreja à palavra, e eleva a música à condição de *viva vox evangelii*, ou seja, à condição de "voz viva de Deus", o meio mais eficiente de persuadir e educar para o bem supremo.

Reconhecida como instrumento próprio da ação do Espírito Santo, conforme relatos das Sagradas Escrituras – por exemplo II Reis 3:15 – à música é dado um lugar de destaque no projeto da reforma luterana, aquele seguinte à palavra de Deus, à teologia. Lutero atribui origem divina à música, observando sua presença na natureza como manifestação da "voz" das coisas do mundo. "Para alguns" – comenta ele no prefácio das Sinfonias Agradáveis – "a música mais maravilhosa é aquela dos pássaros, que têm o rouxinol como mestre, como atesta o rei David, o músico divino, no salmo 104" (LUTERO, *apud* BIESSECKER, 2002, p. 35). Ao homem também foi concedida uma voz, um instrumento para a fala e o canto, que devia ser utilizado principalmente para o conhecimento de Deus e seu louvor, a exemplo dos santos profetas e patriarcas, que "trouxeram a palavra de Deus em diversos cantos e instrumentos, de forma que a música por todos os tempos permanecesse nas igrejas" (Biessecker, 2002, p. 36-37).

Não só por sua natureza divina e seu potencial expressivo Lutero justifica o lugar atribuído à música na sua igreja reformada. Ele reconhece na arte dos sons um potencial pedagógico que poderia ser explorado na educação daqueles que a escutam, estudam e executam. Certamente, esse potencial foi posto a serviço da verdade divina. No prefácio do Pequeno Livro de Cantos Espirituais

[*Geistliches Gesangbüchlein*], Lutero (*apud* BUSZIN, 1946, p. 88) manifesta sua preocupação com a educação musical dos jovens:

> A música [publicada neste volume] está arranjada a quatro vozes. E fiz isso particularmente para o interesse dos jovens, que precisam e devem receber uma educação tanto em música quanto nas outras artes, se nós intentamos apartá-los gradualmente das canções carnais e lascivas e interessá-los no que é bom e saudável. Só assim eles aprenderão, como deveriam, a amar e apreciar o que é intrinsecamente bom. Não compartilho da opinião de que, por causa do evangelho, todas as artes deveriam ser drasticamente rejeitadas e banidas, como é desejado pelos heterodoxos. Desejo que todas as artes, particularmente a música, sejam empregadas a serviço Dele, que as criou e nos deu.

Apesar dessa alta estima, a música, por seu aspecto sensorial, não racional, era suspeita de promover também a perversão do caráter, mediante o entorpecimento da alma, como advertido por Santo Agostinho (2008, p. 82). Por isso, sua subordinação à palavra, seu elemento determinante de sentido, era condição *sine qua non* do seu exercício. Nesses termos, seria preservada essencialmente como artifício elocutivo: ao passo que a música incrementa o potencial persuasivo da palavra mediante a alteração de sua duração, altura e timbre, em contrapartida, a palavra outorgaria racionalidade à materialidade sonora da música, delimitando o sentido da representação.

A música mais simples e elementar era aquela mais próxima da fala, tida como o canto natural. Era caracterizada pelo canto silábico cujo desenho melódico se realizasse como imitação do desenho melódico descrito pela fala, como as melodias dos hinos luteranos, por exemplo. Assim, a música seria elaborada de maneira análoga ao texto, emulando sua lógica de expressão, sentido e sonoridade, para tornar-se, ela própria, equivalente ao texto.

Essa analogia que coordena a relação entre música e palavra conformava proporcionalmente a primeira à segunda: a palavra aplicada em sentido próprio, em textos simples, de cunho didático, por exemplo, comportaria música igualmente simples, ao passo que à palavra aplicada em sentido figurado equivaleria uma música proporcionalmente figurada, desviada do uso simples e comum. Diversos tratados seiscentistas dedicados à sistematização dos procedimentos criativos da música luterana prescrevem essa proporcionalidade entre os meios de representação, entendida como condição para a persuasão. De fato, na medida em que a música é preservada como artifício elocutivo da palavra, caberia a quem se ocupasse com a produção musical apenas operar a compositio, ou seja, alterar a sonoridade de uma matéria já inventada, disposta e plasmada – o texto –, cuidando para não lhe corromper o estilo já impresso por seu autor. Possivelmente, essa seja a razão de esses tratados não fazerem referência à invenção ou disposição da música, mas apenas a aspectos elocutivos.

A proporcionalidade entre palavra e música não é tanto uma reivindicação da teoria, prática ou poética musical, mas sim uma necessidade retórica de preservação da aptidão do texto para cumprir seu fim. Nesses termos, fica evidente a relevância da retórica no processo de composição musical, uma vez que o compositor devia ter conhecimento tanto dos artifícios persuasivos quanto das questões próprias da música.

Joachim Burmeister (1564-1629) foi o primeiro a descrever, em seus tratados Observações sobre a Música Poética [*Hypomnematum musicae poeticae*] (1599), Música Improvisada [*Musica Autoschediastike*] (1601) e *Musica Poetica* (1606), os desvios da representação musical simples,

também chamados, por analogia ao recurso verbal equivalente, de figuras. Enquanto artifício elocutivo, essas figuras eram definidas como "uma passagem musical (...) que se distancia da razão composicional simples para assumir e vestir, com virtude, um caráter de ornamento[2]." Burmeister sistematizou suas observações sobre as figuras musicais conforme o modelo retórico, transpondo terminologias de um sistema para o outro e adaptando definições, de maneira que se evidenciasse a equivalência entre os sistemas e reafirmasse a relação entre música e texto. Suas compilações de figuras, síntese de artifícios técnicos, puseram efetivamente em evidência a racionalização do processo de composição musical, a união efetiva da razão com a percepção sensorial. Sobretudo, Burmeister estava preocupado em oferecer ferramentas que viabilizassem o ensino e a aprendizagem do uso comum da "linguagem" musical ou, antes, do uso comum das "sonoridades" da linguagem verbal. Por isso, suas definições são ilustradas por uma série de exemplos extraídos do repertório corrente.

Consciente do lugar do compositor no sistema retórico, Burmeister (*apud* BARTEL, 1997, p. 96) afirma ser o decoro poético [*poeticum decorum*] o regulador do uso das figuras musicais. No *Musica Autoschediastike*, o decoro é definido pela consideração e interpretação do texto, que permitiria gerar a construção musical mais ornada e agradável[3]. Conforme esse autor, o decoro poético prescreve, além da proporcionalidade entre a representação verbal e a musical, a adequação da obra resultante às variantes que caracterizam a ocasião de sua recepção: o tipo de lugar, de público, de tempo e de matéria.

Deve-se considerar que a prática musical de que trata esse músico alemão era permitida em lugares e ocasiões específicos, e a cada lugar e ocasião era lícito tratar apenas das coisas instituídas pelo costume, que por sua vez conformava as possibilidades de representação dessas coisas, a partir do horizonte de recepção. Essa prática musical atendia a três causas finais possíveis: mover, ensinar e deleitar, que se articulavam com quatro tipos distintos de causa material, categorizadas por Burmeister (1993, p. 209) conforme a dignidade da matéria: alta, média, baixa e mista. A soma da dignidade da matéria com sua finalidade e com as condições de recepção resultava numa série de padrões de representação que foram compilados pela tratadística musical procedente do ambiente luterano. Essa prática compilatória, que se estendeu até o século XVIII, atendia às exigências pedagógicas de formação musical e reafirmava a permanência dos modelos instituídos.

Toda obra musical deveria reportar-se a algum paradigma genérico, consagrado por alguma autoridade pretérita e conservado pela imitação. Por isso, no último capítulo do *Musica Poetica*, Burmeister recomenda a seus leitores, como princípio criativo, a imitação de obras reconhecidas pelo sucesso na realização de suas causas. Alguns compositores, pelo êxito frequente no cumprimento de determinado gênero de causa, eram reconhecidos como autoridades, e suas obras, como modelos para imitação. Nesse sentido, Burmeister (1993, p. 208-210) cataloga para cada gênero de matéria uma série de autoridades, como segue: 1) do gênero baixo: Jacob Meiland, Johann Dressler e Antonio Scandello; 2) do gênero médio: Clemens non Papa, Ivo de Vento, Jacobus Regnart, André Pevernage e Luca Marenzio; 3) do gênero alto: Alexander Utendal, Johannes Knöfel e Leonhardt Lechner; e 4)

[2] Ornamentum sive figura musica est tractus musicus, (...) qui a simplici compositionis ratione discedit, et cum virtute ornatiorem habitum assumit et induit (BURMEISTER, 1993, p. 154-156).

[3] Poeticum decorum est harmoniae ultra suavisonantem et harmonicam syntaxin ornatum ex textus explicandi exigentia addens.

do gênero misto, caracterizado pelo autor como a mistura entre os gêneros médio e alto: Orlando di Lasso e outros.

Burmeister (1993, p. 210) enfatiza a importância dessa categorização para aqueles que querem começar a imitar, pois a eleição de "um bom timoneiro para o navio" é fundamental para aqueles que desejam começar a "velejar".

Uma série de tratados de cunho didático publicados entre os séculos XVII e XVIII, escritos principalmente por músicos luteranos, materializam a tradição da *Musica Poetica* germânica.

CONCLUSÃO

Ao compreender a noção retórica de composição enquanto consideração de um texto em sua dimensão sonora, a partir de regras, princípios e fins instituídos conforme a uma ampla tradição, e sua relação com a composição musical, concebida como a realização sonora desse mesmo texto, a partir de regras e princípios próprios, ainda que muitas vezes derivados daqueles do texto, e fins comuns, reconhecemos a estreita relação entre a retórica e a música, que orientou toda uma prática criativa e as obras musicais dela resultantes.

No marco inicial da *Musica Poetica*, J. Burmeister materializa essa concepção ao dedicar-se especialmente à descrição de procedimentos elocutivos, ou seja, de técnicas de composição [*compositio*] sobre um texto já inventado e conformado. Descrições como essa multiplicaram-se ao longo dos séculos XVII e XVIII, reafirmando a continuidade da tradição e atualizando ela aos novos paradigmas de gosto e de prática musical.

Finalmente, sem ter a pretensão de esgotar o tema, mas só de iniciar a discussão sobre ele, reconhecendo a compreensão histórica como algo mutável e definido pelo que resulta em cada momento da fusão de horizontes de sentido, pelo que se pode recuperar e abarcar, a partir dos poucos elementos e argumentos que apresentamos, buscamos destacar algumas possibilidades de compreensão e aplicação, ou seja, de abordagem da *Musica Poetica* alemã, como forma de contribuir para a inteligibilidade da música antiga no vasto conjunto de manifestações que é nossa cultura.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Editorial Gredos, 1999.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões:* livros VII, X e XI. Covilhã: LusoSofia.net, 2008.

BARROS, Cassiano de Almeida. *A orientação retórica no processo de composição do Classicismo observada a partir do tratado "Versuch einer Anleitung zur Composition" (1782-1793) de H. C. Koch*, 2006, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2006. 119p.

_____. *A teoria frasológico-musical de H. C. Koch (1749-1816)*, 2011, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP: 2011, 193p.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica – musical rhetorical figures in German baroque music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

BIESSECKER, Georg. *Fünfstimmige Choralsätze des 16. Und 17. Jahrhunderts*. Tese (Doutorado), Philosophisch-Historische Fakultät, Musikwissenschaftlischen Seminar, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Heidelberg, 2002. 388p.

BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. New Haven; London: Yale University Press, 1993.

BUSZIN, Walter E. Luther on Music. *The Musical Quarterly*, v. 32, n. 1, p. 80-97, 1946.

DIONÍSIO LONGINO. *Do Sublime*. São Paulo: AnnaBlume, 2015.

ELIAS, Norbert. *Mozart – sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

KERMAN, Joseph. Sketch Studies. *19th Century Studies*. v. 6, n. 2, p. 174-180, 1982.

LISTENIUS, Nicolaus. *Musica*. Berlin: Martin Breslauer, 1927. Disponível em <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/LISMUS_TEXT.html>. Acesso em: 04/01/2018.

PEREIRA, Aires Manuel R. dos Reis. *A Mousiké:* das origens ao drama de Eurípedes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. *República*. Buenos Aires: Eudeba, 2000.

QUINTILIANO, Marco Fábio. *The Institutio Oratoria*. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

A VOZ, O SOM E O RUÍDO EM JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Geraldo Márcio da Silva[1] (UEG)
geraldo.silva@seduc.go.gov.br

Resumo: O tema desta pesquisa é a voz, o som e o ruído segundo a filosofia de Jean-Jacques Rousseau. Em sua obra, Rousseau dedica especial atenção à música, na qual encontramos relações virtuais entre linguagem, arte e política. O primeiro escrito de Rousseau publicado em 1742, sob o título *Project concernant de nouveaux signes pour la musique*, demonstra esse interesse. Neste escrito Rousseau propunha um novo sistema de notação musical, proposta mal recebida pela Academia de Ciências, à qual o ensaio havia sido encaminhado. Esse interesse permaneceu no horizonte de seu pensamento, gerando outras relações que propomos ressaltar e, que nos conduzem à questão da música em contraste com a pintura, do gesto em contraste com o som, e da fala em contraste com a escrita. Os ensaios a serem considerados na pesquisa são: o *Dicionário sobre Música* o *Ensaio sobre a Origem das Línguas* (*Primeiro Discurso*), a *Carta à D'Alembert*, o *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os homens* (*Segundo Discurso*). O pano de fundo da relação entre esses escritos é tanto a linguagem, quanto as paixões, a representação mimética e a política.
Palavras-chave: Voz. Som. Ruído.

The Voice, Sound and Noise in Jean-Jaques Rousseau

Abstract: The theme of this research is voice, sound and noise according to the philosophy of Jean-Jacques Rousseau. In his work, Rousseau devotes special attention to music, in which we find virtual relationships between language, art and politics. Rousseau's first writing, published in 1742, under the title *Project concernant de nouveaux signes pour la musique*, demonstrates this interest. In this writing Rousseau proposed a new musical notation system, which was hardly received by the Academy of Sciences, to which the essay had been sent. This interest remained in the horizon of his thought, generating other relations that we propose to emphasize and which lead us to the question of music in contrast to painting, of the gesture in contrast to the sound, and of the speech in contrast to the writing. The essays to be considered in the research are the Dictionary on Music, The *Essay on the Origin of Languages* (First Discourse), the *Letter to D'Alembert*, the *Discourse on the Origin and the Foundations of Inequality* (Second Discourse). The background of the relationship between these writings is language, as well as passions, mimetic representation, and politics.
Keywords: Voice. Sound. Noise.

INTRODUÇÃO

"La Language Grecque, la différence de la Voix de parole à la Voix de Chant seroit nulle; on n'auroit que la meme Voix pour parler et pour chanter"
Jean-Jacques Rousseau – *Dictionnaire de Musique*

O tema desta pesquisa é a voz, o som e o ruído segundo a filosofia de Jean-Jacques Rousseau. Em sua obra, Rousseau dedica especial atenção à música, na qual encontramos relações virtuais entre linguagem, arte e política. O primeiro escrito de Rousseau publicado em 1742, sob o título *Project concernant de nouveaux signes pour la musique*, demonstra esse interesse[2]. Neste escrito Rousseau propunha um novo sistema de notação musical, proposta mal recebida pela Academia de Ciências, à qual o ensaio havia sido encaminhado. Esse interesse permaneceu no horizonte de seu pensamento, gerando outras relações que propomos ressaltar e, que nos conduzem à questão da música em contras-

[1] Geraldo Márcio da Silva é Mestrando em Educação, Linguagem e Novas Tecnologias na UEG. Especialista em Filosofia pela UEM. Graduado em Educação Musical Licenciatura Habilitação: Canto UFG. Graduado em Filosofia Bacharelado na UFG. Graduado em Licenciatura Filosofia PUC-GO. Professor PVI Efetivo do Secretaria de Educação, Cultura e Esporte do Estado de Goiàs (SEDUCE).
[2] Ver Cambridge University Press, 2001, p. 330.

te com a pintura, do gesto em contraste com o som, e da fala em contraste com a escrita. Os ensaios a serem considerados na pesquisa são: o *Dicionário sobre Música*[3], o *Ensaio sobre a Origem das Línguas* (*Primeiro Discurso*), a *Carta à D'Alembert*, o *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os homens* (*Segundo Discurso*). O pano de fundo da relação entre esses escritos é tanto a linguagem, quanto as paixões, a representação mimética e a política.

1. DESENVOLVIMENTO

Faremos a seguir a caracterização do motivo deste artigo cuja base de investigação do problema concernente ao que Rousseau considerou ser: música, linguagem e representação mimética.

1. Os verbetes/artigos do *Dicionário sobre Música*

Rousseau define a voz, o som e o ruído no *Dicionário sobre Música*, na forma de verbetes que se constituem como longos artigos e, embora específicos, remetem internamente uns aos outros. No verbete sobre a voz, Rousseau afirma que "a soma de todos os sons que um homem pode arrancar de seu corpo, ao falar, ao cantar, ao gritar, forma o que chamamos de voz, e as qualidades da voz também dependem daqueles que a formam"[4] (ROUSSEAU, 1995, p. 1146). Rousseau afirma que os físicos de seu tempo distinguem tanto os tipos de voz quanto a própria voz, tendo em vista diferentes aspectos[5]. Exemplo disso são os gritos agudos das crianças; os sons articulados (que formam as palavras); o cantar (que se ajusta às palavras, às modulações e a pluralidade dos tons)[6]; a declamação (que exige uma mudança de entonação tanto da voz falada quanto da voz cantada, ora unindo-as, ora separando-as); o timbre; o volume; e as vozes agudas e graves (tanto a voz feminina, quanto a masculina).

Do artigo *Déclamation des Anciens* da *Encyclopédie*, compilada por Duclos, Rousseau retira seus estudos sobre a divisão da voz. Neste artigo, podemos observar que ele participa de uma corrente de pensadores que abordou o tema da voz, relacionando-a à filosofia e à música. Rousseau concorda com a tradição aristotélica, que defende a existência da voz pelo movimento dos seus sons graves e agudos. Logo após, cita Dodart, que prefere a voz do canto à voz da palavra, afirmando que a diferença entre elas consiste no movimento vibratório da laringe[7]. Outra diferença consiste na variada maneira de classificação da voz com relação ao som dos instrumentos musicais. Classificamo-la co-

[3] De acordo com Bernard Gagnebin (Editor, em parceria com Marcel Raymond, do volume V de *J.-J. Rousseau, Oeuvres complèetes*, Bibliothèque de la Pleiade): "Os escritos de Rousseau sobre música são numerosos. O principal entre eles é formado por artigos que constituem o Dicionário de Música (1749 - data da escrita dos verbetes encomendados por Diderot e D'Alembert para a *Encyclopédie*. Rousseau reúne os verbetes/artigos, revisando-os, aumentando alguns, diminuindo outros e publicando o Dicionário em 20.12.1764). Além da publicação do Dicionário, Rousseau questionou o sistema de notação musical, a melodia, a harmonia, a ópera, etc. Defensor da natureza, ele irá privilegiar na música a voz humana, e portanto, a melodia. Esta é mesma preocupação que o guia em seu questionamento sobre a *Origem das Línguas* e sobre a *Arte dos Espetáculos*" (ROUSSEAU, 1995, p. XIV-XV). Tradução nossa.

[4] "La somme de tous les Sons qu'um homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle as Voix, e le qualités de cette Voix dependente oussi de celles des Sons qui la forment" (ROUSSEAU, 1995, p. 1146).

[5] Ver a divisão das vozes retirada da *Encyclopédie*, no artigo *Déclamation des Anciens*, segundo M. Duclos. Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*, p. 1147.

[6] Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*, p. 1146.

[7] Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*, p. 1148.

mo: a voz forte, a voz doce ou as belas vozes. Essa classificação é contrária à denominação dos sons para exprimir características semelhantes como: som forte, som doce[8]. Porém, a voz pode ser classificada assim como o som, mas ela não é som, sua natureza é outra. A voz é sentimento.

Rousseau afirma que existe um ruído ressonante e ele é chamado de som. Enquanto o físico se ocupa em pesquisar o som absoluto, o músico examina as modificações sensíveis do som. O som se caracteriza pela tonalidade, por sua força, seu timbre e movimento; do grave ao agudo, do fraco ao forte, do doce ao áspero, do brilhante à surdina e vice-versa[9]. O ar é o intermédio entre o corpo sonoro e o corpo auditivo, por isso supõe-se que ele movimente o som. Em um local privado de ar não se produz som. O movimento vibratório (*agitátion*) de ar possibilita o ressoar do som e a sua permanência; o ar golpeia o órgão auditivo, prolongando a percepção sonora.

Segundo Rousseau, Vicenzo Galilei considerou válidas a fixação das regras das divisões harmônicas entre os sons encontradas no pitagorismo. A diferença dos sons do grave ao agudo se dá através das vibrações audíveis, produzidas no tempo e no espaço por cordas ou corpos sonoros de diversos tamanhos. Desta forma os sons são classificados como graves ou agudos por seu número de vibrações. As vibrações são recíprocas ao comprimento das cordas sonoras e nelas está a harmonia.

O som acontece na "agitação comunicada ao ar, pela colisão de um corpo golpeado por outro, tratando-se justamente daquilo que se refere ao órgão auditivo, nele se produz uma sensação chamada ruído (*Bruit*)[10]" (ROUSSEAU, 1995, p. 1047).

O *Bruit* (ruído) é "em geral, toda agitação [vibração] do ar que se torna sensível ao órgão auditivo" [11] (ROUSSEAU, 1995, p. 671). Rousseau afirma que o ruído (*Bruit*), é somente a soma de uma multidão confusa de diversos sons, ouvidos simultaneamente, ou seja, no tempo e no espaço. Nele são reunidos tantos sons de diversos tamanhos que é impossível distingui-los separadamente. Existe uma violência das vibrações no ruído, verificáveis no estrondo, na confusão de sons que se assemelham aos clamores das multidões aflitas. É importante notar a semelhança desses dois particulares: o som como ruído recebe, neste caso, uma conotação política, visto associar-se ao clamor da "multidão aflita".

Em música, contudo, segundo Rousseau, o ruído (*Bruit*) é contrário ao significado da palavra som (*Son*). É certo afirmar que a mesma agitação do ar produz tanto o som quanto o ruído, porém a ação e reação das leis que resultam delas, dada a natureza de cada uma, atinge de maneira diferente o órgão auditivo. Rousseau entende o ruído como uma força contrária ao problema político fundamental[12], neste caso a violação do pacto social[13].

A voz (*Voix*) chega aos ouvidos da mesma maneira que o som (*Son*) e o ruído (*Bruit*), porém ela não é som, tampouco ruído. No entanto, ela pode expressar a harmonia do som e pode se tor-

---

8 Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*, p. 1152.

9 Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique* p. 1047.

10 "quando l'agitation communiquée à l'air, par la collision d'um corps frappé par um outre, parvient jusqu'à l'organe auditif, ele y produit une sensation qu'on appelle *Bruit*" (ROUSSEAU, 1995, p. 1047).

11 Segundo Rousseau o som "en general, toute emotion de l'Air qui se rend sensible à l'organe auditif"(ROUSSEAU, 1995, p. 671).

12 Segundo Rousseau o Contrato Social dá a solução para o problema político fundamental, ou seja, "Como encontrar uma forma de associação que defenda e proteja com toda a força comum a pessoa e os bens de cada associado, e pela qual a cada um, unindo-se a todos, só obedeça no entanto a si mesmo, e permaneça tão livre quanto antes?" (ROUSSEAU, 2011, p. 65).

13 A desarmonia que viola a liberdade pactuada, aquilo que pode causar a ruína do Estado.

nar ruído na conjunção dos gritos indistinguíveis de uma multidão revoltosa. É impossível o som e o ruído se transformarem em voz. Cabe-nos investigar, portanto, a concepção rousseauniana da voz (*Voix*) como vibração harmoniosa, apreciável e audível; do som (*Son*) como tudo o que, através da vibração (*agitàtion*) do ar, chega aos ouvidos harmoniosamente; do ruído (*Bruit*) como vibração depreciável e mesmo insuportável[14]. É da diferença que faz Dodart sobre a voz falada e a voz cantada, que Rousseau supõe uma linguagem acentuada, musical e harmoniosa.[15]

Por meio dessa associação entre som, ruído e voz, é de nosso interesse investigarmos a diferença entre voz falada, voz cantada e escrita. Procuraremos ressaltar como Rousseau utiliza a distinção entre voz e ruído para construir aspectos biogenéticos no *Ensaio sobre a origem das línguas*, e aspectos ontogenéticos na busca hipotética pela origem da desigualdade entre os homens. Inclui-se no conjunto desses escritos, portanto, a linguagem dos gestos e a escrita, de forma a ampliar, em nosso entendimento, o argumento anterior, concentrado nas distinções construídas nos artigos sobre música. Em *Carta a d`Alembert*, a distinção entre som e ruído se constitui como argumento que serve de base a uma complexidade maior relações que inclui a imitação, a critica à representação do teatro francês, que resulta na crítica ao modelo político dominante, que não ensinam os cidadãos a seres cidadãos, ensinando-os por meio de seu teatro a adquirirem vícios que os prejudicam, corrompendo-os. A crítica à imitação que reconstrói argumentos platônicos, salva, contudo, diferentemente de Platão, a música como a mais elevada representação mimética.

2. O *Discurso sobre a Origem das línguas*

Indicamos algumas relações no *Discurso sobre a Origem das línguas*, no qual Rousseau afirma que "a arte de escrever não se liga a de falar" (ROUSSEAU, 1978, p. 275). Podemos observar nesta citação a oposição entre a escrita e a fala. No mundo moderno a escrita surge da necessidade de comunicação e ela se decompõe da voz falada. Os dialetos possuem uma característica particular de um determinado povo, ele é um costume, um hábito, uma identidade. A leitura faz o dialeto desaparecer ou torna-se gíria. Ele sobrevive apenas no linguajar do povo, que por sinal escreve menos que lê. Assim, a escrita altera a voz falada, retira dela a melodia, a paixão, o desejo de exprimir os seus sentimentos, a necessidade de arrancar a voz nos momentos prementes e ou nos alívios. Os dialetos aproximados, confundidos e ligados ao modelo da escrita entrega-a a rigidez do racional[16].

3. O *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*

No *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, Rousseau nos apresenta a distância da série hipotética de fatos históricos ao qual o homem natural se sub-

[14] Segundo Rousseau no *Dicionário da Música* "Mais em Musique le mot *Bruit* est opposé au mot *Son*, et s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore et appreciable. On peut supposer, pour expliquer la difference qui se trouve à cet égard, entre le *Bruit* et le *Son*, que ce dernier n'est appreciable que par le concours de ses Harmoniques, et que le *Bruit* ne l'est point parce qu'il en est dépourvu" (ROUSSEAU, 1995, p. 671).

[15] Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*, 1995, p. 1149.

[16] Segundo Rousseau "os dialetos, distinguidos pela palavra, aproximam-se e confundem-se na escrita; tudo, insensivelmente, se liga a um modelo comum. Quanto mais uma nação lê e se instrui, mais desaparecem seus dialetos e, por fim, só permanecem como gíria no seio do povo, que lê pouco e nunca escreve" (ROUSSEAU, 1978, p. 279). Para Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado "a escrita altera a língua, tirando-a do domínio da paixão desejosa de exprimir-se para entregá-la à força e a clareza da razão" (ROUSSEAU, 1978, p. 252).

meteu até alcançar a sociedade. Rousseau transforma o conceito de Estado natural visto pela tradição como uma condição mítica para descrever o homem não de maneira evolutiva, mas de forma ontogênica. O genebrino se apoia no homem instintivo e fisiológico[17]. Rousseau se ocupa em descrever a mente humana partindo de estágios simples (voz) e que de forma direta se liga a fenômenos biológicos, ou seja, de ideias simples resultantes de simples percepções, para desta maneira, chegar a uma definição final e extensa do entendimento humano[18].

Sabemos que é da natureza do homem a necessidade de se comunicar. Rousseau afirma que "limita-se a dois os meios gerais por via dos quais podemos agir sobre os sentidos de outrem: o movimento e a voz" (ROUSSEAU, 1978, p. 260), visto que o movimento (tato e gestos) e voz (som) são igualmente naturais. Movimento e voz são órgãos ativos que viabilizam a linguagem. A visão e a audição são órgãos passivos da linguagem.

Segundo o genebrino a primeira linguagem "a mais energética e a única necessária antes que ele tivesse que persuadir homens reunidos é o grito da natureza" (ROUSSEAU, 2008, p. 63)[19]. De acordo como Rousseau o grito da natureza era arrancado do homem natural por instinto, nos momentos que ele sentia dor, medo ou alivio das ocasiões de perigo. O grito da natureza não era habitual, subjazia apenas prementemente. O homem natural, dotado de sentimentos moderados, não o utilizava no uso habitual da vida. Rousseau afirma que por muito tempo a língua universal[20] deve ter sido os gritos inarticulados e os ruídos imitativos.

De acordo com Rousseau, no momento em que as ideias dos homens começaram a se multiplicar e estender, firmando-se uma comunicação mais intimista, o homem natural busca novos sinais e uma linguagem mais abrangente. Neste momento "multiplicaram as inflexões da voz, juntando a ela os gestos" [21] (ROUSSEAU, 2008, p. 63). Os objetos que atingiam a audição foram expressos por sons imitativos. Os objetos que atingiam a visão foram expressos por gestos, que possuem por natureza, maior expressividade e sentido menos dependente de uma determinação antecedente[22].

Rousseau aponta que o homem natural preferia mais os gestos à voz. Os gestos expressam de maneira mais viva, enquanto suas vozes de natureza rude e grotesca, pouco lhes agradavam. A voz passa a ser desprezada pelo homem natural, pois ela é difícil de ser articulada, exige um esforço

[17] Segundo Paul Arbouse-Bastide e Lorival Gomes Machado "no século dezoito Rousseau apareceria para arrancar o conceito de Estado natural de sua anterior condição mítica e pro-histórica, transformando-o na decisão, evolutiva, mas ontogênica, da base fisiológica e instintiva do complexo humano" (ARBOUSSE-BASTIDE, 1978, p. 249).

[18] No *Ensaio sobre a Origem das línguas*, Rousseau pretende firmar em uma base biológica o termo inicial da origem das línguas. Interjeições correspondentes aos impulsos instintivos mais simples do aparelho fonador. De acordo com Rousseau na vida e na fala o homem somente supera os modos espontâneos rudimentares para se elevar às formas mais complexas se for motivado de maneira poderosa para se mover. Na linha geral que desenvolve a mente humana inclui-se a linguagem.

[19] Segundo Rousseau semelhante aos sons emitidos pelas "gralhas ou dos macacos" (ROUSSEAU, 2008, p. 83).

[20] Entende-se linguagem universal proferidos ao homem natural como: os gritos e ruídos, pois estes são instintivos.

[21] Rousseau afirma no segundo Discurso que "o gesto dificilmente indica mais do que os objetos presentes, ou fáceis de descrever, e as ações visíveis; como seu uso não é universo" (ROUSSEAU, 2008, p. 63).

[22] Para Rousseau os gestos parecem mais fáceis e são menos dependente de convenções, podem ser imediatos ou mediatos e seu limite depende do comprimento dos braços. Uma quantidade maior de objetos impressionam mais os olhos do que os ouvidos e as variedades das figuras apresentam mais imagens expressivas, dizem mais, em tempo menos curto, do que os sons. Segundo Rousseau "o amor foi o inventor do desenho; pode também inventar a palavra, porem com menor felicidade" (ROUSSEAU, 1978, 260). Rousseau afirma, em contrapartida que a voz pode ser transmitida a distância.

muito maior que os gestos[23]. A preferência do homem natural por seus gestos o leva colocar a sua voz grotesca e brutal em um plano inferior.

O *Segundo Discurso* nos apresenta a voz no contexto da natureza (e o que é esta em Rousseau), ou seja, da piedade natural[24] que é um sentimento advindo da natureza que modera em cada homem sua atividade de amor de si mesmo, e neste aspecto contribui para a conservação mutua de toda espécie. A piedade impulsiona o homem natural a socorrer os que vê sofrer, é aquela "que no estado de natureza, ocupa o lugar das leis, dos costumes e da virtude, com a vantagem de que ninguém é tentado a desobedecer a sua doce voz" (ROUSSEAU, 2008, p. 72). Esta voz natural instintiva é diferente da voz consensual do homem civil.

4. A *Carta a D'Alembert*

É visível na filosofia rousseauniana a oposição entre natureza e representação. Sob um olhar mais apurado percebe-se a complexidade dos conceitos que ambas comportam. De um lado encontraremos conceitos que reforçam a diferença que supomos entre o amor de si e do amor próprio: de outro lado, reafirma-se o entendimento positivo em relação à música e a utilização exagerada (irônica) ou hiperbólica que ele faz da escrita para criticar a representação teatral.

É na *Carta à D'Alembert*, – uma extensa resposta ao verbete de D`Alembert sobre o teatro na *Encyclopèdie* –, que Rousseau argumenta sobre a imitação (imitation) e sobre a música. Segundo o genebrino, existe um mal que destrói o homem composto pela vaidade e pelo egoísmo. Nas palavras do autor, trata-se do amor próprio (*amour propre*); aquele que no *Segundo Discurso*, surge como encadeador da desigualdade social e dita a vaidade e o egoísmo, anterior à ideia de propriedade. Da fundação da sociedade ilegítima, quando um impostor persuade homens reunidos em sociedade o amor próprio desaloja o amor de si. O homem adquire um bem enganoso e ilusório caracterizado pela obtenção odiosa mesmo do domínio dos outros. A fonte da corrupção segundo Rousseau é o amor próprio que leva aos sofrimentos pessoais e nas perversidades sociais.

O homem bom, movido pela paixão oposta que Rousseau intitula "amor de si", é aquele que compartilha o amor que possui em si mesmo com todos aqueles aos quais se assemelha. Tudo o que é agradável ele imita. O perigo consiste quando, o homem se deixa mover por suas paixões egoístas ou pelo amor próprio[25].

Rousseau afirma que o gosto se liga à imitação teatral, pois é onde se pode fazer comparações. Outra faceta do gosto é de ser agradável, desta forma sempre o preferimos[26]. A máscara do amor próprio engana através do teatro, os homens são seduzidos pelas aparências, destrói os costumes, corrompe-os, não respeita a união conjugal, a amizade e a confiança é abalada. O amor próprio faz com que a utilidade que se imita do teatro seja prejudicial, inclusive o gosto o falsificando, o homem perde

[23] O Rousseau afirma que o homem natural está "pouco satisfeito com ela [a voz], despreza-a" (ROUSSEAU, 1978, p. 260).
[24] Segundo Franklin Matos a piedade natural é "aquele poderoso sentimento que, no segundo *Discurso*, modera o amor de si mesmo e concorre para a conservação da espécie, fazendo às vezes das leis, dos costumes e da virtude no estado de natureza" (ROUSSEAU, 1993, p. 16).
[25] Rousseau afirma que "o melhor é aquele que compartilha igualmente suas afeiçoes com todos os seus semelhantes" (ROUSSEAU, 1993, p. 122). É da natureza humana, imitar aquilo que é agradável. O perigo consiste quando "o amor, a próprio amor assume a sua máscara para surpreendê-lo; veste o seu entusiasmo; usurpa a sua força; imita a sua linguagem e, quando nos damos conta do erro, já é tarde demais!" (ROUSSEAU, 1993, p. 123).
[26] Ver (ROUSSEAU, 1993, p. 123).

toda a sua delicadeza, o som sede lugar ao ruído[27]. Rousseau afirma que "o vício raramente se insinua chocando a honestidade, mas assumindo a sua imagem; e as palavras sujas são mais contrárias à polidez do que aos bons costumes" (ROUSSEAU, 1993, p. 127).

Rousseau afirma que "gostaria que se revesse no salão um canto cômodo e honroso, destinado às pessoas de idade de ambos os sexos que, tendo já dado cidadãos à pátria, veriam ainda seus netos preparando-se para se tornarem cidadãos" (ROUSSEAU, 1993, p. 131). As festas de Lacedemonia[28] representam o modelo do que Rousseau gostaria de ver em Genebra, nela os idosos cantavam, com os homens, com as crianças, enfim com toda a gente.

De acordo com Rousseau é impossível que a Natureza seja apreendida absolutamente, assim ela torna-se inatingível. Como uma ideia reguladora, apreendida apenas por representações, ela pode ser garantida somente por aproximação ou afastamento. As expressões humanas podem ter como ponto de referência, a Natureza, e através da mímesis medir os graus de proximidade e afastamento em uma escala. Um dos extremos encontra-se a *mathesis*, ou seja, o discurso perverso que tem como valor supremo a própria representação, substitui a ordem natural por uma ordem falsa. No extremo oposto encontra-se a música, como modelo ideal, discurso autêntico, verdadeiro. A ideia de escala reaparece no pensamento crítico rousseauniano das representações políticas. A ideia reguladora já não é mais a Natureza e sim a Vontade, fundadora da escala que medem as formas de governo e as situações políticas concretas segundo seu grau de aproximação ou afastamento em relação à vontade. O teatro clássico francês visto como cena ilusionista que afasta o palco da plateia, é o grau máximo da distância em relação à unidade da Natureza, em contrapartida a festa cívica espartana é aproximação máxima, pois o espectador é ao mesmo tempo ator e o próprio espetáculo. Rousseau na *Carta a D'Alembert* elogia a tragédia grega e a festa cívica genebrina[29].

CONCLUSÃO

Podemos observar que a pesquisa buscou compreender o papel conferido por Jean-Jacques Rousseau à filosofia política e à estética, tendo as paixões como seu caráter ontológico (ético). Subjaz nesse entendimento um caráter transcendente da música, na revisão do papel conferido à força melódica da voz. Por esta ser arraigada no "*amor-de-si*", enxerga-se a importância da política, e sua contribuição à formação da sociedade civil legítima.

No desenvolvimento de sua teoria, Rousseau procura definir os verdadeiros princípios da música. Dito de outro modo, trata-se de buscar desenvolver uma interrogação mais específica acerca do que poderia ser uma gênese estrutural única, ou seja, a genealogia da música, a genealogia das línguas e a genealogia da desigualdade. A música como a união entre a gênese ideal e a reflexão sistemática, parece possibilitar a origem de uma teoria da linguagem e indicar a representação mais adequada às manifestações públicas ou políticas dos cidadãos, por exemplo, na festa cívica[30].

[27] Ver (ROUSSEAU, 1993, p. 123).
[28] Ver (ROUSSEAU, 1993, p. 135).
[29] Ver FRANKLIN MATOS, 1993, p. 12-13.
[30] Ver (PRADO JUNIOR, 2008, p. 151).

O questionamento acerca da voz abrangeu a gênese estrutural que une a genealogia da música à genealogia das línguas e o tema da desigualdade social. De outra parte, ao buscamos relacionar a questão da descontinuidade entre a linguagem e os gestos, a fala é dada, por outra via, à qual nós nos referimos como uma questão também primordial e relacionada a toda a sua filosofia.

Bento Prado Jr31 demonstra que é pela distinção entre o sentido e o som, que Rousseau abre o caminho para fundamentar os princípios da música: de um lado o sentido (como causa ocasional das impressões sensoriais); de outro, o som (como causa eficiente das impressões morais)[32]. Com esta distinção chega-se ao preconceito que proibia os filósofos de terem acesso aos princípios de ordem natural e que consistia em uma crença de causa material eficiente e física dos sons, ou seja, a materialidade dos sons. O poder físico da música provém da identidade do sentido que o receptor pode captar. O erro consiste em dar aos objetos sensíveis um poder que eles não possuem ou que recebem das afecções da alma que eles nos apresentam. O interior, gênese única que reúne a genealogia da música à genealogia das línguas, é o laço que une a genealogia da música à genealogia das línguas. Para Prado Jr, Rousseau supunha que a genealogia da linguagem possui como única gênese e única estrutura a própria música. A música é apresentada, nesse sentido, como uma gênese ideal, unida à reflexão. A originalidade da teoria da linguagem em Rousseau se dá, portanto, pela presença da música nestes dois polos. Quanto à reflexão sistemática que privilegia a melodia, esta é apresentada como estrutura da linguagem reunida a um *télos* não gramatical, isto é, a uma dimensão harmônica da linguagem como imitação[33].

A língua se constrói de maneira lenta e tende-se a ser aperfeiçoada, vê-se este processo particularmente na *Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os homens* e das novas regras impostas à melodia: a perda da voz; a substituição das inflexões vocais pelos cálculos; abolição da prática enarmônica[34]; demonstrar a partir da *Carta D'Alembert*, os cantos prescritos apresentados nos teatros, ou seja, a multiplicação das regras de imitação e o enfraquecimento da língua imitativa. Visto que a força de uma língua se dá por sua capacidade de possuir uma imitação que seja espontânea, ou seja, quanto mais espontânea melhor ela for, quanto mais sofisticada pior ela é. As regras de imitação tornam-se estéreis à própria imitação[35]. Esclarecer a verdade da sensação da verdade da razão – opor o que é evidente da experiência-consciência do que é heterogênico da sensação; explicitar de que maneira os sentidos são afetados na música quanto na pintura[36]; distinguir o moral do físico, ou seja, da interioridade e da exterioridade; definir o conceito de imitação em prol de conceituar a linguagem musical, visto que a música pode evocar imagens que não aparecem no mundo da representação, ou seja, o músico pode utilizar da sua linguagem indireta para dar voz ao silêncio[37]. A imitação musical é universal ultrapassa o visível, transcende à *mimesis* das artes visuais.

---

[31] Ver (PRADO JUNIOR, 2008, p. 152).
[32] Ver (PRADO JUNIOR, 2008, p. 152).
[33] Ver (PRADO JUNIOR, 2008, p. 152-153).
[34] Em música a enarmônica é caracterizada por sua relação intervalar menor que um semitom.
[35] A ideia de imitação é central na obra de Rousseau; oposição entre a pintura e música, ou seja, o inanimado do animado – visto que o mundo possui cores das quais admiramos e não nos cansamos em contemplar. Ao abrimos os olhos, tudo vemos e nos encantamos cada vez mais. A natureza do som, propriedade da música, é diferente da pintura. A natureza não separa ou analisa os seus harmônicos, de maneira contrária à pintura, o som se camufla em um uníssono, se separados no canto é apresentados sucessivamente e um posterior ao outro. A pintura anuncia a cor da matéria inanimada. O som anuncia o movimento. A voz anuncia um ser animado e sensível. Ver (PRADO JUNIOR, 2008, p. 154).
[36] Ver (PRADO JUNIOR, 2008, p. 155).
[37] Ver (ROUSSEAU, 1978, p. 321).

Na obra de Rousseau identificamos um movimento conjunto entre o atuante cidadão e o espetáculo-cidade. Seus deveres estão sendo postos em questão no ceio da cidade onde o que ele vê são somente aparências, já que "se na solidão nossos hábitos nascem de nossos próprios sentimentos, na sociedade eles nascem da opinião dos outros" (ROUSSEAU, 1993, p. 81).

Outro aspecto que observamos são os primeiros deveres do homem, aqueles que estão postos em prática no espetáculo-cidade, a possibilidade de o homem vir a ser um cidadão. Rousseau afirma na *Carta a D'Alembert* que "o amor do belo é um sentimento tão natural no coração humano quanto o amor de si mesmo" (ROUSSEAU, 1993, p. 45). Diante desta afirmação, cabe-nos dizer que a existência do cidadão se dá no amor aos deveres.

Rousseau critica o homem civilizado por que este se preocupa muito mais em temer o desagrado que outros podem lhe proporcionar, do que ver em si mesmo a possibilidade de se tornar um cidadão. Rousseau afirma que o homem "deixa de ser cidadão antes da morte" (ROUSSEAU, 1993, p. 116). Para Rousseau o homem pode tornar um cidadão se adquirir em uma sociedade republicana os ensinamentos necessários para se tornar um defensor da pátria.

Rousseau tem interesse pela música em particular, e como a música se constitui, na associação com a linguagem e a mímesis, como um interesse estético-filosófico, mantendo claras relações com a política. A Estética em Rousseau encontra-se fundada na teoria das paixões relacionada à moral e à crítica à mímesis como imitação. Neste âmbito indissociado entre estética, representações artísticas, moral e política, a música ocupa o grau mais elevado de mímesis, se suposermos uma escala que encontra níveis inferiores na representação teatral e na pintura. Isto porque, a música pode evocar imagens que não aparecem no mundo da representação. O pintor não tem acesso àquilo que não pode ver, ao passo que o músico pode utilizar de sua linguagem indireta para dar voz ao silêncio. A imitação musical, portanto, é universal, transcende a mímesis das artes visuais, ao ultrapassar o visível.

Na *Carta a D'Alembert*, Rousseau pressupõe o coro harmônico dos cidadãos – a voz como melodia – contra o ruído da multidão insatisfeita e o gosto francês referente a divertimentos contrários aos bons costumes. No Primeiro Discurso abordar a existência das línguas favoráveis à liberdade, sonoras, prosódicas e harmoniosas, como a língua grega que distinguida de longe, não marcava nela diferença entre a voz falada e a cantada.

REFERÊNCIAS

ARBOUSSE-BASTIDE, Paul. MACHADO, Lourival Gomes. *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. Tradução: Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 247-256. (Coleção Os Pensadores).

FRANKLIN DE MATOS, Luiz Fernando Batista. *Teatro e amor-próprio*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993, p. 11-22.

PRADO JÚNIOR, Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios de Bento Prado Jr*. Organização e apresentação de Franklin de Mattos; Tradução de Cristina Prado; Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

_____. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Gallimard, 1995. v. 5. (Collection Bibliothèqude de la Pléiade).

_____. *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os homens*. Introdução de João Carlos Brum Torres. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

_____. *Ensaio sobre a origem das línguas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

_____. *Lettre À M. D'Alembert. De l'Imitation Théätrale*. Texte établi par Bernard Gagnebin et annoté par Jean Rousset. Paris: Gallimard, 1995. v. 5. (Collection Bibliothèque de la Pléiade).

_____. *O Euvres complètes*. Paris: Gallimard, 1995. v. 5. (Collection Bibliothèque de la Pléiade).

_____. *Projet Concernant de Nouveaux Signes pour la Musique*. Paris: Gallimard, 1995. v. 5. (Collection Bibliothèque de la Pléiade).

STRONG, Tracy B.; DUGAN, C. N. *Music, Politcs, Theater, and Prepresentation in Rousseau*. Cambridge University Press. United States of America, 2001.

AS CARICATURAS DA CENA MUSICAL DE BELÉM NA REVISTA *A SEMANA ILUSTRADA* (1887-1888)

Raúl Gustavo Brasil Falcón[1] (PPGLA-UEA)
rgustavofalcon@gmail.com
Luciane Viana Barros Páscoa[2] (PPGLA-UEA)
lucianepascoa@gmail.com

Resumo: A revista *A Semana Ilustrada*, de Belém do Pará, elucida sobre o cotidiano da vida paraense de uma forma bastante crítica e satírica. Fundada em 1887, por Crispim do Amaral (1858-1911), este periódico abordou jocosamente hábitos e personalidades da sociedade paraense. Conhecido por suas inúmeras habilidades artísticas, Amaral foi pintor, escultor, decorador, cenógrafo, desenhista, aquarelista, caricaturista, ator e músico (flautista) de ótima execução, realizando e participando de saraus e concertos em Manaus e Belém. Trabalhou como caricaturista em diversos jornais, tais como *A Semana Ilustrada* (1887), *O Malho* (1902), *A Avenida* (1903), *O Pau* (1905), *O Século* (1910-11). *A Semana Ilustrada* seus desenhos criticavam duramente personalidades importantes, ícones políticos e cenas do cotidiano. A escolha pela revista *A Semana Ilustrada*, de Belém, privilegia o periódico em que o artista teve participação, com significativa repercussão em seu tempo. O jornal *O Estafeta*, publicado em 1879, na cidade de Belém, tem como edição e lançamento do próprio Crispim do Amaral. Constam nesse jornal os primeiros traços e desenhos – de acordo com Vicente Salles (1992), *O Estafeta* marca o *debut* de Crispim do Amaral no universo das caricaturas. Neste artigo serão apresentadas um pouco sobre as caricaturas que cercam a obra gráfica de Crispim do Amaral, que utilizou-se referências musicais na construção do traço.
Palavras-chave: Crispim do Amaral. Caricaturas. Cena musical. Belém. A Semana Ilustrada.

Music caricatures of Belém scene from the magazine A Semana Ilustrada (1887-1888)W

Abstract: The magazine A Semana Ilustrada, from Belém do Pará, elucidates the daily life of Pará in a very critical and satirical way. Founded in 1887 by Crispim do Amaral (1858-1911), this journal jokingly approached the habits and personalities of Pará society. Known for his numerous artistic skills, Amaral was a painter, sculptor, decorator, set designer, watercolorist, caricaturist, actor and musician (flutist), performing in musical gatherings and concerts in Manaus and Belém. He worked as a caricaturist in several newspapers, such as A Semana Ilustrada (1887), O Malho (1902), A Avenida (1903), O Pau (1905), O Século (1910-11). In A Semana Ilustrada his drawings strongly criticized important personalities, political icons and daily scenes. The choice of the magazine A Semana Ilustrada, from Belém, privileges the periodical in which the artist had his most relevant participation, with significant repercussion in his time. The newspaper O Estafeta, published in 1879, in Belém, had the edition and was launched by Crispim do Amaral himself. According to Vicente Salles (1992), O Estafeta marks the debut of Crispim do Amaral in the universe of caricatures. This article focuses on the caricatures that surround the graphic work of Crispim do Amaral, who used musical references in the construction of his art.
Keywords: Crispim do Amaral. Caricatures. Musical scene. Belém. A Semana Ilustrada.

Durante o século XIX as cidades nortistas de Manaus e Belém viveram o seu apogeu econômico graças à extração e à comercialização do látex através da árvore *Hevea Brasilienses*, mais conhecido como seringueira. Com o crescimento da economia, ocorreram significativas mudanças no cenário arquitetônico e social na vida da população dessas cidades. As duas principais cidades que se beneficiaram dessa comercialização, e entre os maiores símbolos que representam toda essa riqueza estão o Teatro Amazonas, em Manaus e o Teatro de Nossa Senhora da Paz, em Belém. Atraídos por esse boom econômico que cercou o norte do país, muitos artistas – como decoradores, desenhistas, pintores, escultores se dirigiram para essas cidades em busca de melhores oportunidades. Entre esses artistas se destaca o jovem pernambucano Crispim do Amaral (1858-1911). Conhecido por seus va-

[1] Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA) da Universidade do Estado do Amazonas.
[2] Docente do curso de Música.

riados talentos como ator, pintor, arquiteto, caricaturista, desenhista, cenógrafo, escultor, jornalista e músico, chegou à cidade de Belém aos 18 anos de idade junto com a Companhia Teatral de Vicente Pontes de Oliveira, permanecendo durante seis anos na capital paraense e logo em seguida em Manaus, chegando a trabalhar como decorador nos teatros locais. Na cidade de Manaus foi contratado pelo governador do Amazonas, Eduardo Gonçalves Ribeiro, que lhe incumbiu para os serviços de decoração do Teatro Amazonas. Ficou encarregado para a aquisição da mobília, mecanismo do palco, a confecção do pano de boca[3] e a subcontratação dos artistas italianos para a decoração do salão nobre. Teixeira Leite (LEITE, 1940, p. 143), cita que Amaral retornou a sua cidade natal por poucos meses e em seguida para Belém, onde residiu por mais dois anos, de onde posteriormente partiu para a França. A pesquisadora Rose Silveira relata em seu livro *Histórias invisíveis do Teatro da Paz* (2010) que Crispim do Amaral tentava estudar em Roma, na *Academia de San Lucca* (Itália), para se aperfeiçoar em pintura. No ano de 1883 insistia com uma petição de bolsa de estudos na Assembleia Legislativa Provincial, mas infelizmente esta lhe foi negada (SILVEIRA, 2010, p. 244). Agindo por conta própria, publicou em um anúncio no jornal Diário de Noticias, em 24 de julho de 1883, um concerto vocal e instrumental, organizado por ele mesmo, com o intuito de arrecadar recursos para seus estudos na Europa. A bolsa de estudos pela qual Crispim do Amaral tanto lutou foi concedida somente por intermédio do pintor Domenico de Angelis juntamente com o governo paraense, o que possibilitou seu aperfeiçoamento (IDEM, p. 227).

No Rio de Janeiro, desempenhou diversas funções como cenógrafo e retoma a sua carreira jornalística fundando diversos jornais como *O Malho* (1902), *A Avenida* (1903) e *O Pau* (1905).

1. A SEMANA ILUSTRADA E AS CENAS MUSICAIS

Lançada em quatro de julho de 1887, o periódico caricato *A Semana Ilustrada*, inicialmente dirigida por Crispim do Amaral, foi o jornal que teve mais longa duração entre os trabalhos que produziu, permanecendo durante quatro anos em circulação na cidade de Belém. Entre os periódicos existentes naquela época, *A Semana Ilustrada* é um importante registro da vida política do país, este periódico permeia entre os finais da monarquia brasileira e início da república. O jornal passou por duas fases: a primeira durou cerca de dois anos e publicou cinquenta exemplares, sob a direção inicial de Crispim do Amaral e posteriormente seu irmão, Manuel do Amaral; na segunda fase o jornal contava com apenas dezesseis exemplares, sob os cuidados de diversos caricaturistas. A impressão era feita em pedra litográfica e a tipografia ficava a cargo de A. Campbell[4], possuindo oito páginas e duas colunas, separadas por um fio de lã. Em todas as edições da revista, a capa, a contracapa e as páginas centrais eram dedicadas às ilustrações, e o restante, aos textos.

[3] Entre os trabalhos desenvolvidos por Crispim do Amaral, atribuem-se os panos de bocas pintados para o Teatro Amazonas - *A Alegoria do Encontro das Águas* (executado aproximadamente no ano1895); e para o Teatro da Paz - *A Alegoria da República (1889).*

[4] João Archibald Campbell (1840-1924) Jornalista e caricaturista, natural da cidade de Belém, é considerado o grande incentivador da caricatura no Grão-Pará. Filho de escoceses (uns dos primeiros escoceses a se estabelecer em Belém), inicialmente trabalhou como comerciante, mas se enveredou pelo jornalismo cotidiano, comercial e politico. Investiu na publicação e manutenção de vários jornais (SALLES, 1992).

O periódico *A Semana Ilustrada* conta com cerca de trinta e três desenhos de Crispim do Amaral e mais de 110 de Manuel do Amaral[5]. Os desenhos são de cunho variado, partindo para temas da sociedade paraense, do cotidiano, ridicularizando figuras públicas e cenas jocosas. Ao longo de todas as edições da Semana Ilustrada, foram encontrados cerca de dezenove desenhos de natureza musical, realizadas por Crispim do Amaral e seu irmão, Manuel do Amaral. Os seguintes desenhos são identificados com as assinaturas de *Puck* – sendo de Crispim e *Duc*, para Manoel. Neste artigo apresentaremos a ligação das imagens com os textos publicados no periódico *A Semana Ilustrada*.

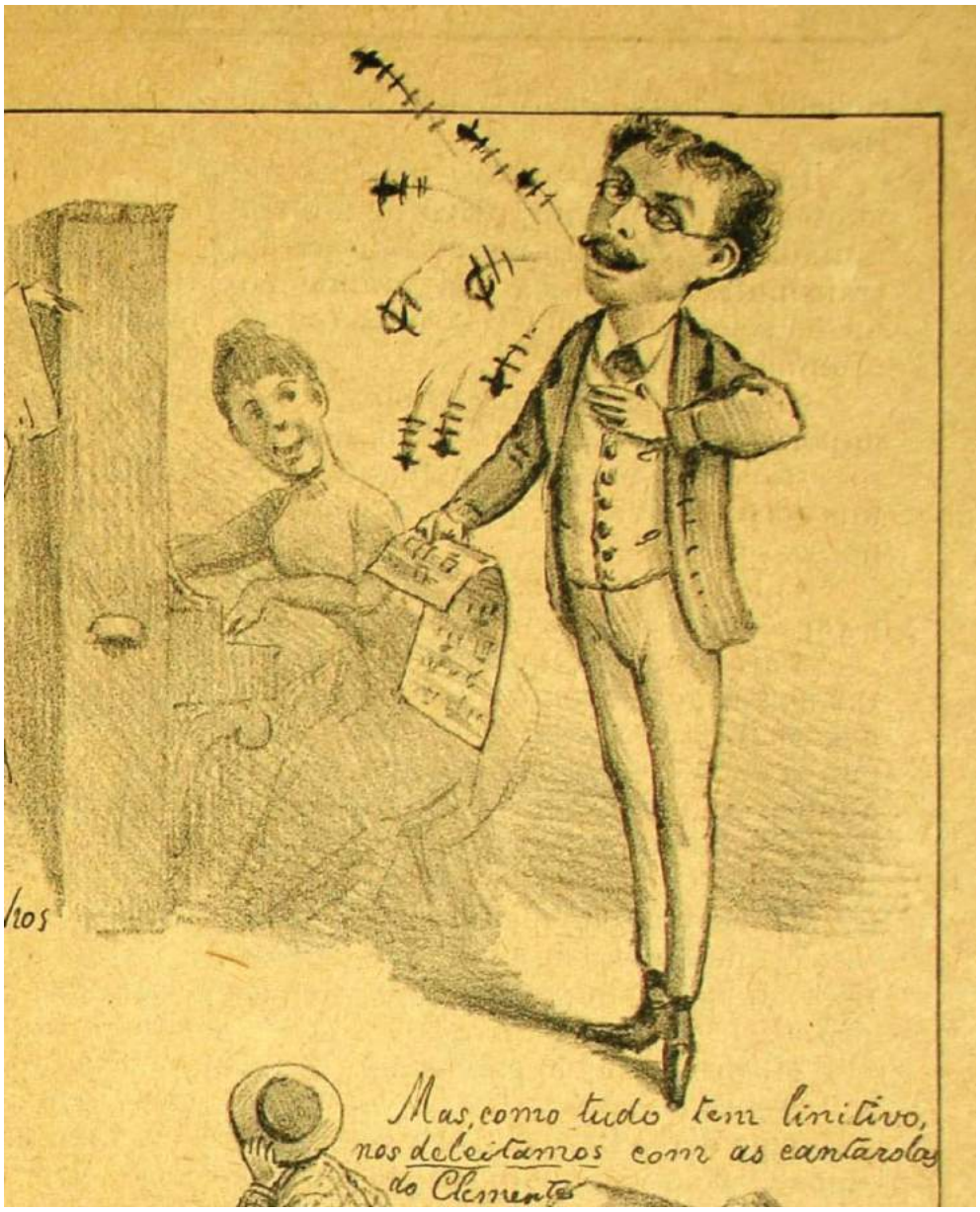


Figura 1. A Semana Ilustrada. Belém, 29 de agosto de 1887. Número 09 anno I.

[5] Manuel do Amaral (1873-?). Irmão mais novo de Crispim do Amaral, trabalhou ao lado de seu irmão na revista a Semana Ilustrada e posteriormente se torna o diretor artístico. Na Semana Ilustrada, constam mais de 110 desenhos realizados para a revista. Com o pseudônimo de *Duc*, assumiu o semanário na revista de n° 12 anno 1. O pesquisador Vicente Salles aponta para a problemática biográfica desse artista que foi tão fecundo em Belém. Sabe-se que iniciou a carreira artística ainda no Pará, ao lado de Crispim do Amaral. Estudou na Europa, na academia italiana de *San Lucca*, em Roma e participou do Salão Nacional de Belas Artes, em 1908. Apesar de não ser muito conhecido entre os irmãos de Amaral, trabalhou com personalidades importantes na história das artes plásticas do norte do país, foi auxiliar de Domenico de Angelis, chegando a trabalhar no Teatro da Paz e na Catedral de Belém. (Idem).

Logo na primeira edição do ano nº 9, encontramos uma das primeiras representações que estão ligadas a natureza musical.

Na Figura 1, o desenho foi realizado por Crispim do Amaral, pois conta a assinatura no canto esquerdo da caricatura. Em segundo plano há uma representação feminina tocando um instrumento – piano – como acompanhante, e em primeiro plano, com formas bem definidas, nota-se a representação de um homem cantando, pois segura em sua mão direita uma partitura não muito bem definida. Na imagem consta a seguinte descrição: "Mas como tudo tem *linitivo*, nos deleitamos com as cantarolas de Clemente." No periódico não consta nenhuma informação a respeito da figura que está sendo caricaturada. Mas com a informação "Clemente" podemos fazer uma ligação a um professor de canto e pianista que viveu nessa época com esse mesmo nome. Clemente Ferreira Junior (1864-1917), natural da cidade de Belém, foi professor e pianista. Estudou em Portugal, Alemanha, e retornou para Belém em 1883, atuando como solista e foi um dos professores mais importantes no Conservatório de Música do Pará. Compositor muito profícuo, publicou em diversas editoras paraenses músicas com temas folclóricos, além de diversas polcas e valsas. A atividade mais importante desenvolvida por Clemente Junior foi a implantação do canto orfeônico em diversas escolas públicas, considerado pioneiro do ensino de canto coral nas escolas de Belém (PÁSCOA, 2015. p. 172).

Vicente Salles (2007) publicou sobre as atividades do canto orfeônico na cidade de Belém, relatando as diversas atividades e trabalhos realizados por esse compositor. Salles, em sua pesquisa, nos oferece uma imagem do próprio maestro Clemente Ferreira Junior. As caricaturas consistem em exagerar os traços fisionômicos da figura humana, com intenção de criticar, divertir e até homenagear um determinado personagem. As seguintes imagens apresentam bastante similaridade fisionômica, podendo ser mesmo do compositor Clemente Ferreira Junior. Outra informação que reforça a caricatura do maestro é a presença do nome "Clemente", descrito pelo próprio caricaturista.

Figura 2. Maestro Clemente Ferreira Junior (SALLES, p. 2, 2007).

Figura 3. Detalhe em pormenor de Clemente, realizado por Crispim do Amaral.

Em outra publicação, Crispim do Amaral retrata de modo jocosamente os jovens intelectuais de outro periódico artístico literário, *A Arena* (1887), publicado e redigido pelos irmãos Paulinho e Heliodoro de Brito, João Marques de Carvalho (SALLES, 1992). A publicação da capa de n° 6 da revista *A Semana Ilustrada* ano I, retrata o jornal *A Arena* como um animal morto (burro), na qual há mosquitos e urubus sobrevoando o corpo do animal abatido. Ainda nessa mesma imagem há um pássaro retratando o jornalista Paulinho de Brito, entoando o "memento". O motivo pelo qual Crispim do Amaral o retratou dessa forma envolve uma situação politica ocorrida naquele ano[6]. O autor escreve como título "Pela Politica" da seguinte maneira:

Figura 4. Desenho da capa da revista *A Semana Ilustrada*, *nº 6 anno I.*

[6] Apesar da imagem não estar ligada à natureza musical, é a partir dessa publicação que sucederá outros desenhos a respeito do escritor Heliodoro de Brito.

> 'Não estranhem os nossos dignos leitores, que a semana ilustrada occupelhes a atenção tratando do assumpto estafado, que por sua vez ocupa a atenção dos que se acham no poleiro governamental e d'aquelles que desejam empoleirar-se (...) A nossa politica anda, presentemente, de sal amargo... pelo menos, é o que parece. (...) << A situação cáe os pedaços, como farrapos. Anda tudo podre, cheirando á gangrena.' (*A Semana Ilustrada*, 8/08/1887, nº 6 anno I)

A causa do desenho feito por Crispim estava ligada ao apoio do semanário *A Arena* aos grupos políticos conservadores. O desenho retrata a "morte intelectual e de causa" do periódico. A figura de Paulinho Brito como um pássaro *bem-te-vi* é descrita da seguinte maneira por Crispim do Amaral:

> "E um passarinho de peito amarelaço e de uma corôa brancana cabeça... O Diario de Noticias diz que óculos! Estupendo! Porém, os leitores não sabem, é que este passarinho sonha, às vezes, e trasmitte ao leitores de Belém os seus estupecfantes sonhos. Segunda feira passada, por exemplo, ele sonhou que esta cidade lhe parecia uma imensa casa de *Orates*... Todos riam, riam, e riam (...) e lá foi pelos ares quebrar os óculos do bem-te-vi, que estava choramingando a morte da literatura amazônica! Que scena, leitor, que scena! (...) Passava um cadáver de jumenta em uma carroça de lixo. Era a última esperança da nascente literatura do norte, que se finava. Uma voz fatídica disse: – Lá se foi *A Arena*." (*A Semana Ilustrada*, 8/08/1887, nº 6 anno I)

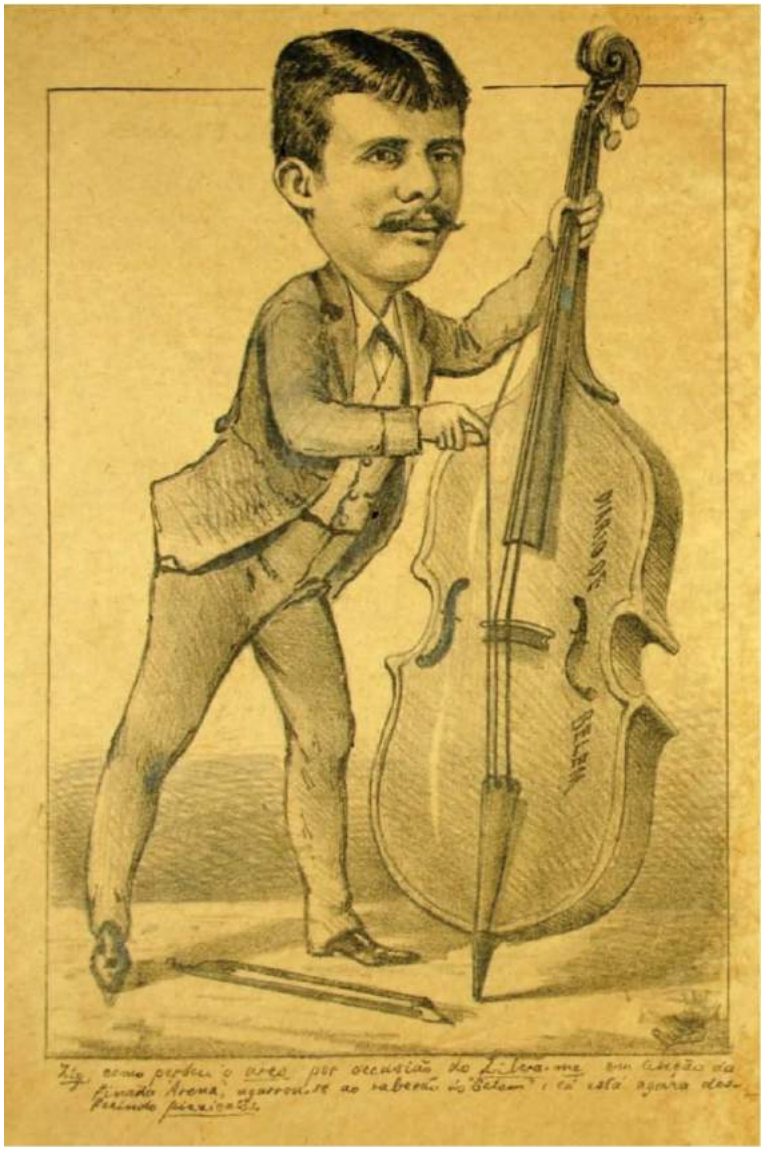


Figura 5. Crispim do Amaral, *A Semana Ilustrada*, Belém 29 de agosto de 1887.

Essa foi uma das primeiras publicações de cunho político realizado por Crispim do Amaral. Insatisfeito com o posicionamento do jornal *A Arena*, que era dirigido pelos irmãos Brito, Crispim os retratou de forma tão jocosa que o escritor Heliodoro de Brito, sentindo-se ofendido pelo desenho e descrição do mesmo, publicou na coluna "Pizzicato" no jornal Diário de Belém, com o pseudônimo de *Zig*, atacando os desenhos publicados por Crispim do Amaral. O resultado dessas publicações culminou mais dois desenhos de cunho jocoso aos fundadores da *Arena*.

Na imagem seguinte, notamos a presença a de um homem, com membros do corpo exagerados. Em sua mão esquerda segura um instrumento com três cordas, que podemos identificá-lo como um contrabaixo acústico. No instrumento musical há um nome escrito *Diario de Belem* e abaixo encontra-se o arco do contrabaixo. Logo abaixo da imagem, encontra-se um pequeno texto feito escrito por Crispim do Amaral com a seguinte descrição: "Zig, como perdeu o arco, por occasião do *Libera-me*, em tenção da finada Arena, agarrou-se ao rabecão do Belém e lá está desferindo pizzicatos" (*A Semana Ilustrada*, Belém 29 de agosto de 1887). Na mesma edição, em resposta a última publicação de Heliodoro de Brito, encontramos o texto referente publicado na coluna *A Surdina*[7]. De acordo com o texto, a imagem refere-se ao pseudônimo *Zig*, representando o "*pizzicatonista*" (em alusão a coluna Pizzicato escrito por Heliodoro de Brito), que lhe desfere *pizzicatos* [itálico] nas cordas de tripas da "rabeca fanhosa". Outro detalhe é o nome escrito *Diario de Belem* no contrabaixo acústico, se referindo ao jornal Diário de Belém, na ocasião que Heliodoro de Brito participou como escritor da coluna *Pizzicato*[8]. A outra imagem representando o escritor é ainda em virtude das publicações

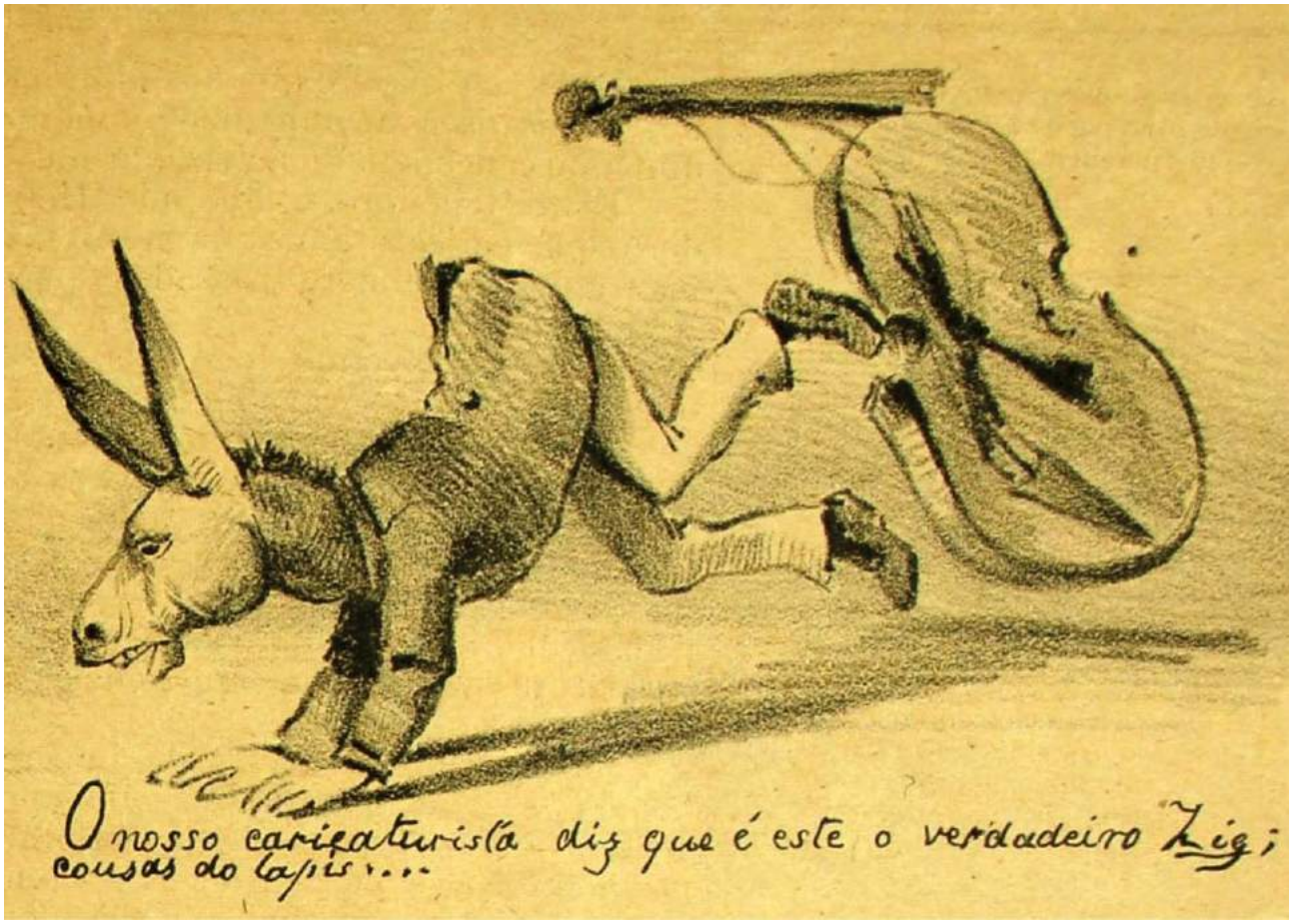
[7] "Zig, aquelle inconmmensuravel zig, que tantos narcóticos tem propinado aos leitores de <<Belem>, acaba de alçar a grimpa"! A rapaziada cá de casa podia tomar a cousa a sério; mas... nós não estamos resolvidos a esgrimir cavaletes de violinos. Entretanto, aquele *dueto*, porque ali andam, com certeza, duas mulhecas, não deve passar sem um pequenino reparo, embora este vá de gato sobre brasas...Aqueles *Pizzicatos* fariam honra certamente a qualquer autor do – *Homem das Serenatas* e até mesmo ao embirrador de tudo quanto é picturesco, si por ventura qualquer d'elles quisesse, sem arremedar o sapateiro da anedocta, tocar rabecão. Apreciemos. Confessam que – aos grandes abalos segue-se o amortecimento, ás grandes alegrias sucedem ás horas de tédio, ao vapores delirantes d'um pifão succerde a clássica ressaca, ás grandes festas segue-se uma insipidez, um cynismo, que nem o diabo póde tolerar. Em bom portuguez, abstração feita das phrases pompeiantes e campanudas de *Zig*, quer isto dizer: – que eles, ou antes, ele, *Zig*, acha-se presentemente amortecido, tedioso, ressacoso, insipido e cynico, a ponto de nem o diabo poder toleral-o, principalmente diante d'aquelles vapores que deliram como qualquer hospede de Rilhafolles.

Em face do nosso código crim, a confissão do réo não lhe serve de carga; e em face do dictado; – quem confessa o crime merece perdão – *Zig* deve obter meia absolvição, pelo menos (...) Ora, n'estas condições, abate-se-nôs o primeiro ímpeto, move-se-nôs a compaixão e... deixamos o *pizzicatonista* entregue ao delírio de fazer cocegas com aquellas mãos patrícias, elegantes e *mignons* em qualquer vervo com tensão, que por ahi além encontre, como, por exemplo, as cordas de tripas de uma rabeca fanhosa. Póde, pois, apertar as caravelhas, e com os afilados dedinhos continuar a profissão. Querem leitores apreciar a *verse* humorística? Ora ouçam: – Declara ele, que sairá de sacóla em punho, pedindo um vintém para os fieis agonizantes, referindo-so á rapaziada da Semana; e termina dizendo que, em consequência de não ter azas, pedirá á seu irmão *Bem te vi* que nôs traga nas suas o socorro. D'ahi se conclue que Zig já é implume, póde tambem ser pelludo. Mas o desalmado cuspio para o ar! Esqueceu-se que estava debicando o próprio irmão, eitando-lhe a antonomásia. Disse, ainda mais, que somos insignificantes pintores de burro, e nem se lembrou que aqui, do alto d'estas paginas, já pintamos-lhe o irmão! Nos persuadimo-nos que tínhamos pintado um mimoso pássaro; mas Zig declara, que aquela pintura representa um burro, com quanto tenha azas e luneta. E assim o desalmado attesta a capacidade lá do seu mano! Oh! á tanto não queríamos chegar... Paulinho! Agradece ao mano as amabilidades! Pedimos ao *Zig*, que nos traduza o trecho seguinte, pois não comprehendemos, talvez por ter sido escripto sob a influencia dos taes vapores que deliram. <<...trazia em compensação emblemas e anjos que para mais colorido local deixavam as vistas estupefacta pernas beri-bericas>>. Uf... quase não tomamos folego! Desmancha-nôs esse novelo, o Heliodoro!... e lembra-te, meu velho, que nós cá estamos pintando a manta e os burros, conforme affirmas. E... toma lá esta *beijoca*! (*A Semana Ilustrada*. Belém, 29 de agosto de 1887. Nº 9 anno I)

[8] Informações a respeito da trajetória do escritor são bastante escassas, carecendo de fontes biográficas e obras publicadas.

realizadas na coluna *Pizzicato*, do Jornal Diário de Belém. A imagem corresponde ao texto publicado na *Semana Ilustrada*, 05 de setembro de 1887, ano 1 nº 10, criticando duramente as respostas do escritor Heliodoro de Brito. Amaral o desenha de maneira bastaste provocativa e jocosa – um burro, utilizando vestimentas padrões da época, coiceando o contrabaixo, deixando o instrumento musical danificado. De acordo com o texto que segue abaixo da figura ("o nosso caricaturista diz que este é o verdadeiro *Zig*... coisas do lápis")...) é a própria representação de *Zig*, ou mais conhecido como Heliodoro de Brito.

Figura 6. *A Semana Ilustrada*, 05 de setembro de 1887. Número 10, anno I.



De acordo com a própria revista, a caricatura representando o *contrabaixista burro* coiceando o contrabaixo são as representações de Heliodoro de Brito. Na coluna *Pizzicatadas* da (em alusão a coluna *Pizzicatos*, do jornal *Diario de Belém*) da revista *A Semana Ilustrada*, o cronista[9] escreve de maneira mais clara a representação do desenhos realizados na edição anterior (*A Semana Ilustrada*, 29 de agosto de 1887) e a edição de de setembro de 1887:

> "Veja-se o Heliodoro de Britto, que, segundo o Zola do Pará, é *critico-litterario! Puff!* E foi o sujeito que nós pintamos nos *Pizzicatos* a acompanhar uma modinha ou cançoneta da actriz Aurora. Foi o Heliodoro, o Cabeçudo, que caricaturamos na nossa ultima página do

[9] Identificado somente pelo pseudônimo de Dr *C. Mana*.

> numero passado e não Angelo Dias... Nós, finalmente, que já não sabemos pintar nada, sem metter as taes feições de burro, queremos dizer da *Arena*, que estamos sendo victimas do remorso (*A Semana Ilustrada*, 05 de setembro de 1887, número 10, anno I)

Não se sabe ao certo o que Heliodoro de Brito publicou em seu jornal *A Arena* e nas colunas do Diário de Belém. Além de render duas caricaturas bastantes expressivas que ridicularizam a figura do escritor, culminou também um pequeno conto[10] envolvendo a figura do burro, personificando o próprio Heliodoro de Brito[11]. Em relação aos textos publicados no semanário *A Semana Ilustrada*, Vicente Salles aponta para a problemática da identificação dos autores dos textos. Na maioria dos casos, as assinaturas estão sob a forma de pseudônimos, e sempre com as inicias da letra "K": *K. Tinga*, *K. Gado*, *K. Nutilho*, *K. Loiro*. De acordo com Salles (1992), a letra K está ligada com a palavra *Kronista*, no geral, sempre fazendo trocadilhos com outra palavra subsequente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens presentes nesse periódico elucidam o comportamento artístico e literário que permeou durante anos em Belém. As representações de personagens desfigurados, com desenhos dos corpos exagerados, seguem o mesmo padrão do estilo de desenhos chamado de *caricaturas*. Crispim do Amaral foi o pioneiro, a publicar uma revista desse gênero humorístico no norte do País. De acordo com Vicente Salles, *A Semana Ilustrada* nasce em um momento muito difícil para a imprensa caricata, sendo que, apesar das dificuldades de publicação, o periódico foi um dos únicos que alcançou grande estabilidade e notabilidade no âmbito da imprensa humorística. As imagens selecionadas para a apresentação deste artigo (apesar de poucas) nos oferecem uma vasta gama de informações a respeito de personagens que produziram grandes trabalhos literários e musicais, identificamos a citar o grande compositor e maestro Clemente Ferreira Junior e o jornalista Heliodoro de Brito, pois ambos fizeram parte da vida paraense e dos desenhos aqui explanados pelo famoso caricaturista Crispim do Amaral.

REFERÊNCIAS

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores Negros do Oitocentos*. Rio de Janeiro: E. Emanoel Araújo e Indústria de freios KNORR/MWM motores, 1988.

MESQUITA, Otoni. *Manaus História e Arquitetura (1852-1910)*. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2006.

[10] *Zing ou Zang:* "Um dia Satan disse ao padre Eterno: – Jehovah, vamos vêr quem faz um ente Mais formoso que um anjo transcendente das profundas cavernas lá do inferno. Respondeu-lhe o Senhor, o sempiterno: – Pois faz teu filhote, teu servente, mas que tenha um aspecto de gente e saiba sempre ser teu subalterno. Satam foi trabalhar e com delírio... Jehovah fez um entre que eu adoro, o mais bello dos anjos lá do Empyreo. E o demo fez um ser, que só deploro, mais burro do que gente, que martyrio! Fez um typo nojento, um Heliodoro! (K. Tinga. *A Semana Ilustrada*, 05 de setembro de 1887, número 10, anno I).

[11] Intitulado como *Zig ou Zag*, a crônica foi redigida pelo pseudônimo de *K. Tinga*.

PANOSFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PÁSCOA, Luciane. *Últimos dias de Carlos Gomes, de Domenico de Angelis e Giovanne Capranesi*. Anais do 3º Congresso de Iconografia Musical- Iconografia, Música e Cultura: Relações e trânsitos. Bahia, Universidade Federal da Bahia. 2015.

SALLES, Vicente. *O traço da troça, ou o desenho de humor no Grão-Pará*. Belém. Coleção organizada pelo autor publicadas no jornal *A Província do Pará*. 1992 a 1994. Belém, Acervo Vicente Salles.

_____. *Canto Orfêonico no Pará*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília. Ano1, nº 1 setembro, 2007.

SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do Theatro da Paz: da construção à primeira reforma. Belém do Grão-Pará (1869-1890)*. Belém. Editora Paka-tatu. 2010.

PERIÓDICOS

A Semana Ilustrada. Belém, 08 de agosto de 1887. Nº 6 anno I.

A Semana Ilustrada. Belém, 29 de agosto de 1887. Nº 09 anno I.

A Semana Ilustrada. Belém, 05 de setembro de 1887. Nº 10, anno I.

CATCHING THE BLACKBIRD: AN ANALYSIS ON OLIVIER MESSIAEN'S LE MERLE NOIR

Rafael Ribeiro Ferreira[1] (George Mason University)
rrferreira1@hotmail.com

Abstract: Le Merle Noir is a chamber work for flute and piano composed in 1952 by Olivier Messiaen. It was commissioned for a flute competition in the Paris Conservatory. Messiaen is a French composer who dedicated a long part of his life to researching birdsongs. As the title itself implies, Messiaen probably made transcriptions of the blackbird song in this composition. This paper will analyze the main similarities between the authentic Le Merle Noir (black bird) call with the flute part in this piece. By applying spectrographic analysis, this research will compare the authentic bird call with Messiaen`s melodic line, clearly represented in the two flute cadences. Furthermore, it will analyze how the composer expands the blackbird song in two contrasting sections. Besides the flute cadences, the music has a contrasting slow section where the blackbird song is not so obvious. By analyzing the score I will demonstrate how the intervals are related to the other sections and how Messiaen applied the 12-tone total serialism in the piano line. I will conclude by suggesting a character for each instrument: the bird and the freedom, represented by the flute and the cage represented by the piano.
Keywords: Le merle Noir. Serialism. Birdsong. Olivier Messiaen.

Caçando o pássaro preto: uma análise sobre Le Merle Noir de Olivier Messiaen

Resumo: Le Merle Noir é uma obra de câmera para flauta e piano composta em 1953 por Olivier Messiaen. Ela foi comissionada para uma competição de flauta do Conservatório de paris. Messiaen é um compositor francês que dedicou parte de sua vida à pesquisa dos cantos dos pássaros. Como o próprio título da obra sugere Messiaen provavelmente usou transcrições do autêntico canto do pássaro preto nesta composição. Este artigo irá analisar as principais similaridades entre o autêntico canto do pássaro preto comprado a linha melódica da flauta. Usando a análise espectrográfica, a pesquisa irá comparar o canto do pássaro com algumas linhas melódicas, claramente representadas nas duas cadências para flauta. Adiante, será analisando como o compositor expande o tema nas duas outras seções contrastantes. Além da seção de cadência da flauta, a obra possui outras duas seções lentas onde o canto do pássaro não é evidente. Através de uma análise da partitura, irei demonstrar como os intervalos estão relacionados como as outras seções e como Messiaen aplicou a técnica dodecafônica na linha do piano. Concluirei sugerindo personagens para cada um dos dois instrumentos: o pássaro e a liberdade, representados pela flauta e a prisão representada pelo piano.
Palavras-chave: Le Merle Noir. Serialismo. Canto do pássaro. Olivier Messiaen.

INTRODUCTION

Olivier Messiaen's *Le Merle Noir* (*The Blackbird*, 1952) contrasts melodic and durational elements in the flute part, derived from authentic birdsong and suggesting freedom, with more rigid 12-tone permutation in the piano part, suggesting a cage; this interpretative insight can guide collaborative performance.

Messiaen is a French composer who dedicated part of his life on researching and transcribing birdsongs. As a student at the *Paris Conservatoire* "he has taken note of Dukas' injunction: Listen to the birds! They are great teachers" mentioned Griffiths (1985, p. 166). Late, he started to apply his transcriptions of the birdsongs in his music. The piece *Réveil des Oiseaux* (1953) was his first orchestral work considered the culmination point of birdsongs transcription.

Le Merle Noir is a chamber work for flute and piano considered standard in the flute repertoire. Even though we know that the first piece where he applied his integral transcription of

[1] Professor de flauta.

bird calls is *Réveil de Oseaux*, this chamber music for flute and piano is listed as an important previous work, since the composer used transcriptions of the authentic blackbird on this composition. At the time the music was commissioned Messiaen was teaching at the Paris Conservatory and had a successful career. However, due to the illness of his wife and mother of his son, "Messiaen entered a period of experimentation and self-doubt", saidDzapo (2016, p. 191). He found his inspiration on songs from nature, especially birdsongs. In 1951, Claude Delvincourt, the director of the Paris Conservatory, "commissioned Messiaen to compose a work for the conservatory's 1952 flute concours" according to Dzapo (2016, p. 191). The director was thoughtful in connecting students with new repertoire by testing not only technique but also music knowledge. *Le Merle Noir* is listed in many Messiaen`s biographies as an important piece where the composer started to apply birdsong transcriptions.

Previous research analyzes the music score from various angles. Most of them are great in providing information about the overall form, interval predominance in the flute *cadenza* and the 12-tone application on the piano part. The author Roger Nichols explains the occasion of the commission of this piece. He also "explores the music score in details such as form, recurrent pitches, the rhythm complexity and 12-tone technique in his article", as mentioned by Nichols (1988). Tiana Lynn Grise (2012, p. 8) also discusses details on the overall form of this piece "in order to bring light to this chaotic work."

This article will analyze the main similarities between the authentic *Le Merle Noir's* call with the flute *cadenza* in this piece by using spectral analysis. It will analyze the music score in order to identify how Messiaen developed the blackbird theme on the piano part. In addition, it will suggest distinct characters based on both analyses.

1. COMPARISON BETWEEN THE AUTHENTIC LE MERLE NOIR BIRDSONG AND THE FLUTE CADENZA

There are different opinions about Messiaen's transcriptions of bird songs in the literature. We can find contrasting opinions on a literature review by Robert Fallon (2007, p. 115) in his article: Norman Demuth (1960, p. 627) supported Messiaen's early use of birdsongs in his music. According to the author "Messiaen's versions of birdsong were in the style of impressionistic verism." He has also disclosed that the composer utilized birdsongs as the basis of creative melody. Trevor Holds (1971, p,113) concludes that "Messiaen's birdsongs are not as authentic as the real birdsongs in terms of tempo, gesture, meter, pitch, tone quality and timbre. Through his imaginative transmutation, Messiaen produces rigid and careful mechanical birdsongs rather than free and spontaneous ones."Robert Sherlaw Johnson (1975, p. 117) says that "one of the most problematical aspects of Messiaen's birdsongs is the accuracy of his transcriptions.

As noticed, a transcription of a birdsong can have controversial acceptance. My goal will be to demonstrate the similarities that I found by using a spectral analysis, since the authentic call of the blackbird was an inspiration for me when I was trying to understand in order to perform this composition.

The analysis consists in the comparison of two aspects of the authentic birdsong and the music: direction of the melodic line and duration. The birdsong system does not work as a twelve-tone pitches scale and that explains why I take the decision of analyzing those two aspects instead of focusing on each exact pitch. Regarding this type of birdsong transcriptions made by Messiaen, Roger Nichols made the following observation:

> By 'exactly' he means that he has reproduced the original material in terms that humans can perform and understand: that is, the internal relationships of the birdsongs have been as far as possible maintained, even though the whole is now lower, slower and based on a smallest melodic interval of a semitone. (NICHOLS, 1988, p. 648)

I will put on evidence the similarities between the authentic birdsong and this composition, especially in the subsection "a" (the flute *cadenza*). This analysis will suggest that Messiaen composed this flute *cadenza* based on the authentic birdsong. By using the spectral analyses, I will show on the graphics details of the melodic direction and duration from each source: a performance of Le Merle Noir and an audio of the authentic black bird[2]. The spectral analysis will be useful to describe the authentic birdsong waves, since one of the aims is "to provide to the musicologist interested in the analysis of sound documents (music recorded from oral or improvising traditions or electroacoustic works) with tools for the systematic analysis of unnotated – and in many cases, unnotatable – music.[3]" My analyses will not focus in any particularity of the authentic bird call. The aim is to demonstrate how Messiaen utilized the black bird song as a model of inspiration and how accurate his transcription to the music score was.

1.1 MELODIC LINE COMPARISON

The first step in my comparison between the authentic birdsong and the music by Messiaen will focus on the melodic line, not as exact pitches but mostly in melodic direction as discussed previously in this article. Both graphics are split in four events. For melodic line, it must be considered the red line on the bottom of the graphic. The first red line represents the root note. These four events represent the measure 2 to 5 of the *Le Merle Noir* by Messiaen as in Figure 1 and to the twenty seconds of birdsong recording as in Figure 2.

[2] The common blackbird (*Turdus merula*) is a species of true thrush. It is also called Eurasian blackbird. or simply blackbird where this does not lead to confusion with a similar-looking local species. It breeds in Europe, Asia, and North Africa, and has been introduced to Canada, United States, Mexico, Peru, Brazil, Argentina, Uruguay, the Falkland Islands, Chile, South Africa, Australia and New Zealand.

[3] Stephen McAdams, Philippe Depalle and Eric Clarke (2004). Analyzing musical sound. In E Clarke and N Cook, eds, Empirical musicology: aims, methods, prospects, p. 157-196. Oxford University Press, New York. Accessed in November, 2017.

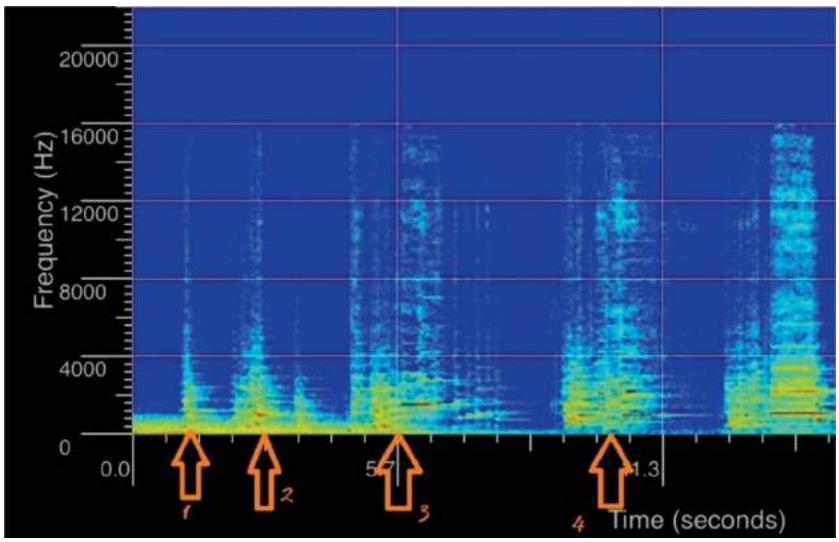


Figure 1. Spectrum of *Le Merle Noir* by Olivier Messiaen. Frequency (x) between 0 to 1600 HZ; time (y) between measure 1 to 5.

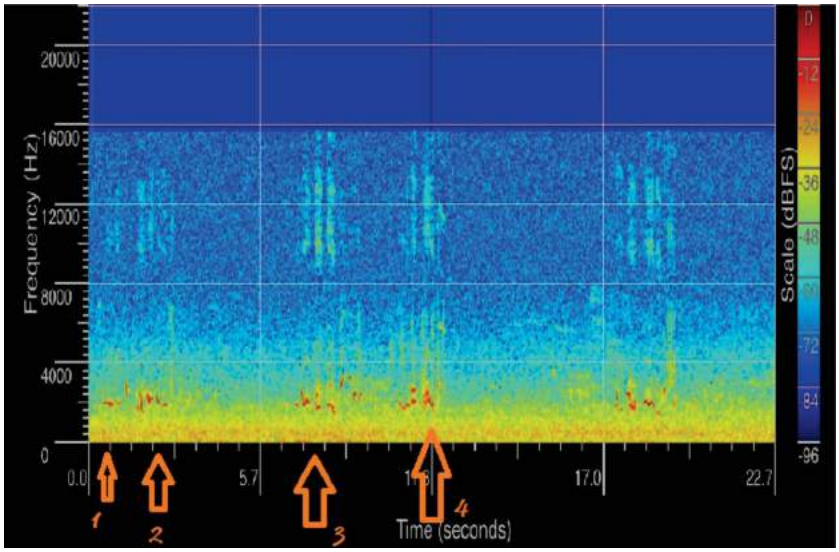


Figure 2. Spectrum of the authentic blackbird song. Frequency (x) between 0 to 1600 HZ; time (y) between 0,0 seconds to 22.7 seconds.

By analyzing each event, it is notable that the frequency goes to the same direction. The first event (in figure 1) shows a short melodic line going up. In figure 2 the pitches from the composition have exactly this ascendant movement in the first motive. In the second event both figures shows two waves going up and down. We can notice in the third event that both quickly ascend to a high direction. In the case of the music, this is a high G. Even though the fourth event show a more linear melodic line on figure 1, it is possible to point that both figures present a melody that starts lower, has a distinct punctuation and goes to a higher frequency.

1.2 DURATION

We can notice a lot of resemblance by the spectrographic in terms of duration. In order to explain the graphic in terms of time I will utilize these measure concepts: short, medium and large. I will analyze the size of each sound event and also the spaces between each event.

Both graphics (Figure 1 and 2) share the same proportion between birdsong and composition:

- Sound event 1: short
- Sound event 3: Large
- Sound event 4: medium
- Sound event 5: Large

The graphic gives us the following conclusion regarding to the spaces between sounds:

- From m.1-2 short space
- From m.2-3 large space
- From m.3-4 medium space
- From m.4-5 large space

This short analysis about melodic line and duration shows that the subsection "a", the flute *cadenza* in Le mere noir, has similar gestures of sound and silence in comparison with the birdsong. Also, it shares the same direction in terms of melodic lines. This supports the hypothesis that Messiaen was fairly accurate in his transcription of the authentic birdsong to the flute *cadenza*.

3. AN OVERALL ANALYSIS OF THE *LE MERLE NOIR* MUSIC SCORE

Once the previous analysis has demonstrated the similarity between the authentic birdsong and the flute *cadenza*, the next goal of this article will be to discuss how Messiaen applied this birdsong concept within the whole piece. It is important to understand how the composer approached his idea by connecting the flute *cadenza*, which imitates the bird, with other sections and also with the piano line. My analysis will show the overall form of the piece as well as discuss compositional details in the flute and in the piano line.

By analyzing the score of *Le Merle Noir* it was possible to distinguish two contrasting section named A and B. A' is a section that shares many similarities to A section. Both A and A' have two subsections a and b represented on the following table:

Table 1. Form of *Le Merle Noir.*

Section	A		transition	A'		transition	B
Subsection	a	b		a'	b'		
measures	1-8	9-35	36-43	44-53	54-82	83-90	91- 125

Source: based on Alphonse Leduc score edition of Olivier Messiaen – "*Le Merle Noir*".

In a bibliographic review it was possible to find similar formal analysis. The author Dzapo (2016, p. 192) for example, proposes the same formal division. The difference between these two

analyses is the transition section, which I consider important for the structure of this music from my point of view. Carla Bell (1984, p. 109) considers B and B' section and also a Coda section in her analysis.

3.1 A AND A' SECTIONS

Both sections A and A' have exactly the same structure: a flute *cadenza*, that carries the birdsong character, and a contrasting slow moment played by flute and piano. We can notice a difference on the proportion, since A' has an extension of four extra measures.

The subsections a and a', found within A and A' sections, have the same functions: a flute *cadenza*, started by nine thirty second notes in chromatic scale on the piano part, and then the flute starts to imitate the authentic birdsong as I've demonstrated before. We can also notice that the flute line strongly recalls specific pitches that build the tritone interval. The notes A, D, Eb and G# appear several times, as shown in table 2. According to Dzapo (2016, p. 192) Messiaen mentions the tritone as one of the intervals on which the blackbird song is based. Also, the melodic line, in both sections, has gestures imitating bird calls: thirty-second notes with a variety of articulations separated by rests. These gestures were analyzed on the spectrographic. It is important to highlight the structure function of rests, since we have seen that Messiaen transcribed the silence between sounds from bird call.

Table 2. Recurring notes on *Le Merle Noir*.

Subsection a	A – 15 times	D- 21 times	Eb – 11 times	G#- 13 times
Subsection a'	A-18 times	D- 22 times	Eb- 13 times	G#- 16 times

Source: based on Alphonse Leduc score edition of Olivier Messiaen – "*Le Merle Noir*".

The subsections b and b' consist in a slow section indicated by the composer as a *Presque Lent* (almost slow). The left hand on the piano plays the tritone interval in both b and b' subsection. By playing tritones the piano keeps the bird character. The appearance of such intervals connects the flute and piano contrasting lines. It exemplifies how the composer found a way to give more unification regarding melodic material in this piece. The right hand establishes a dialogue with the flute by playing a melody that is going to be imitated immediately by the flute. In the b subsection, this dialogue does not overlap each line. Each instrument has its time to expose the slow melody. In contrast, the b' subsection has a canonic style. The flute overlaps the piano line and vice-versa. These overlaps create a very difficult situation for the performance of this excerpt. Even though it has a precise writing, the rhythms are very complex and the feeling is that the piano is trying to capture the flute melody.

3.2 B SECTION AND THE 12-TONE PERMUTATION

The B section is totally contrasting with the A and A'. It has a different mood, proportion and tempo. Messiaen indicates the term *Vif* (lively) in the beginning of the sections and we can notice a frenetic *ostinato* on the flute part. The piano part has also much more movement than before. It is the smallest and fastest section.

The *ostinato* on the flute line on B section changes the mood of the music from a free *cadenza* style to a very rigid rhythmic style. It is a challenging section for chamber music, since there is a rhythm complexity and contrasting ideas between flute and piano. Messiaen clearly utilizes the rigid 12-tone permutation in the piano line in the B section. By analyzing the 12-tone matrix, it clearly shows how strict the composer was when utilizing this technique.

	I_0	I_5	I_{11}	I_6	I_1	I_9	I_7	I_3	I_4	I_2	I_8	I_{10}	
P_0	A	D	A♭	E♭	B♭	G♭	E	C	D♭	B	F	G	R_0
P_7	E	A	E♭	B♭	F	D♭	B	G	A♭	G♭	C	D	R_7
P_1	B♭	E♭	A	E	B	G	F	D♭	D	C	G♭	A♭	R_1
P_6	E♭	A♭	D	A	E	C	B♭	G♭	G	F	B	D♭	R_6
P_{11}	A♭	D♭	G	D	A	F	E♭	B	C	B♭	E	G♭	R_{11}
P_3	C	F	B	G♭	D♭	A	G	E♭	E	D	A♭	B♭	R_3
P_5	D	G	D♭	A♭	E♭	B	A	F	G♭	E	B♭	C	R_5
P_9	G♭	B	F	C	G	E♭	D♭	A	B♭	A♭	D	E	R_9
P_8	F	B♭	E	B	G♭	D	C	A♭	A	G	D♭	E♭	R_8
P_{10}	G	C	G♭	D♭	A♭	E	D	B♭	B	A	E♭	F	R_{10}
P_4	D♭	G♭	C	G	D	B♭	A♭	E	F	E♭	A	B	R_4
P_2	B	E	B♭	F	C	A♭	G♭	D	E♭	D♭	G	A	R_2
	RI_0	RI_5	RI_{11}	RI_6	RI_1	RI_9	RI_7	RI_3	RI_4	RI_2	RI_8	RI_{10}	

Figure 3. Twelve tone Matrix of B section - Piano part.

The piano presents the P0 (A, D, G#, D#, Bb, Gb, E, C, Db, B, F, G). He will keep making transpositions of this row (Table 3) in the right hand in the following sequence: P0, P1, P2, P3, R5, R6, R7, R8.

The left hand of the piano shows a contrary movement of the rows: R5, R6, R7, R8, P0, P1, P2, P3. It is interesting to note that the changing from Prime to Retrograde in the right hand and from Retrograde to Prime in the left hand occurs at the same time and coincides with the half of this section. Each sequence has 12 measures.

Table 3. Contrary movement of the rows.

Right hand	Po	P1	P2	P3	R5	R6	R7	R8
Left hand	R5	R6	R7	R8	P0	P1	P2	P3
Number of Bars	15				15			

CONCLUSION: THE ROLE OF EACH INSTRUMENT ON THIS CHAMBER MUSIC COMPOSITION

The flute has some similarities with the authentic bird call based on my previous analysis. The use of grace notes, the type of articulations and the frenetic gestures followed by rests with different duration highlight the bird characteristics found in the flute *cadenza*. In addition, the tritone interval is present on the flute line, specially the A-D# and G-C#. The repetition of the same material, that creates a rhythmic *ostinato*, is also a characteristic element found in the transitional section. The tritone is also found on the piano in the slow subsections.

According to Wai-ling Cheong (2007, p. 113), Messiaen discusses the use of twelve tone techniques in the piano cycle "*Catalogue d'oiseaux*", and "he often encourages us to relate them to such divergent imagery as ragged rock formations, fog, birds in flight, or flowing water." Even though the author shows in the article that Messiaen actually used the twelve-tone technique more than expected in many of his compositions, I agree that this image of bird in flight totally applies for the Le Merle Noir case. In the case of section B, the role played by both instruments is a bird fighting the cage. The cage represented by the piano.

By analyzing the flute line in detail on section B it is possible to understand that Messiaen used all the twelve pitches in this line, except the note B. The rhythmic ostinato is the most important element of this line (Example 1), however the flute recalls some gestures from the cadenza in few spots of this section. The tools applied by the composer in these moments of recalling are changes on articulation from staccato to legato and changes from repeated notes to an arpeggio on the flute line.

Example 1. Olivier Messiaen, "Le Merle Noir," mm. 91-93.

The end of this recall gesture is always a C (3), the lower register of the flute (Example 2). However, on the last gesture, which coincides with the last gesture on this piece, the flute goes to an accented movement to the C (6) (Example 3).

Example 2. Olivier Messiaen, "Le Merle Noir," mm. 99-100.

Example 3. Olivier Messiaen, "Le Merle Noir," mm. 125.

The flute plays two different roles in this B section: the ostinato, which brings the bird flight on evidence; and some excerpts from the *cadenza*, by portraying elements of freedom. I understand this last gesture (Example 3) as a successful attempt of freedom. The piano spends moments of insistence trying to catch the bird. After using this rough twelve-tone technique the flute (the bird) wins by bringing the freedom element from the first cadenza and going to a C(6) the highest powerful note on the flute. The flute does not even care to use the note missing from the 12- tone row (B). This is how the piece ends.

This paper focused on two angles. The first angle was to demonstrate that Messiaen made a transcription of the authentic bird call, using the authentic blackbird as an inspiration source. By using the spectrograph as the method, it was possible to identify similarities in the melodic line direction and the duration of sound and rests on both sources. The second angle was analyzing the music score in order to recognize a connection between the flute *cadenza* and other sections in this music. As a result, I suggest characters for each instrument: the bird and the freedom is the role played by the flute, since it plays in a *cadenza* style and never applies the 12-tone technique; the cage and prison is the role played by the piano that follows more strict rules on 12- tone technique.

BIBLIOGRAPHY

BELL, Carla Huston. *Olivier Messiaen*. Boston: Twayne publishers, 1984.

CHEONG, Wai-Ling. Symmetrical Permutation, the Twelve Tones, and Messiaen's "Catalogue D'oiseaux". *Perspectives of New Music*, v. 45, n. 1, p. 110-36, 2007.

DEMUTH, Norman. Messiaen's Early Birds. *The Musical Times*. v. 101, n. 1412, p. 627-29, 1960.

DINGLE, Christopher Philip, and Nigel Simeone, eds. *Olivier Messiaen:* Music, art and literature. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007.

DZAPO, Kyle J. *Notes for Flutists:* A Guide to the Repertoire. New York: Oxford University Press, 2016.

DINGLE, Christopher Philip. *The Life of Messiaen*. Musical Lives. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GRIFFITHS, Paul. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

GRISE, Tiana Lynn. *The Illusion of Chaos:* The Compositional Structure of Olivier Messiaen's Le Merle Noir. Phd Diss., James Madison University, 2012. Virginia, 2012.

HOLD, Trevor. Messiaen's Birds. *Music and Letters*, v. 52, n. 2, p. 113-122, 1971.

JOHNSON, Robert Sherlaw. *Messiaen*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975.

MCADAMS, Sthephen, DEPALLE, Philippe and CLARKE, Erick. Analyzing musical sound. In: CLARKE, Erick and COOK, N. *Empirical musicology:* aims, methods, prospects. New York: Oxford University Press, 2004. p. 157-196.

NICHOLS, Roger. *Messiaen*. 2nd ed. Oxford Studies of Composers; 13. Oxford; New York: Oxford University Press, 1986.

NICHOLS, Roger. *Messiaen's 'Le Merle Noir':* The Case of a Blackbird in a Historical Pie. Musical Times, v. 129, n. 1750, p. 648, 1988.

RÖSSLER, Almut, Olivier Messiaen, and Barbara Dagg. *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen:* With Original Texts by the Composer. Duisburg: Gilles & Francke, 1986.

SHOLL, Robert. *Olivier Messiaen and the culture of modernity*. Phd Diss. University of London, 2003. London, 2003.

CENÁRIOS, GÊNEROS E MÚSICOS NA CIDADE DE BRASÍLIA: APROXIMAÇÕES ENTRE MESTRE GAMELA E O CONTEXTO NA CAPITAL

Felício José Afiune Júnior[1] (UFG)
fjrmusic@gmail.com
Robervaldo Linhares Rosa[2] (UFG)
robervaldolinhares@gmail.com

Resumo: O trabalho apresenta estudos relativos ao cenário musical na cidade de Brasília no intuito de se estabelecer um diálogo entre a atuação pedagógica do violonista Mestre Gamela e o contexto histórico de Brasília. Como aporte teórico, utilizou-se conceitos ligados à História Cultural, como a noção de *habitus* e cotidiano. O estudo permitiu o levantamento de hipóteses acerca do início da trajetória do músico como professor e educador, além de delinear estratégias para a pesquisa de mestrado em andamento no programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás.
Palavras-chave: Mestre Gamela. Músicos em Brasília. Cenários urbanos. Gêneros musicais.

Scenarios, genres and musicians in the city of Brasília: approaches between Master Gamela and the context in the capital

Abstract: The work presents studies related to the musical scene in the city of Brasília in order to establish a dialogue between the pedagogical performance of the guitarist Mestre Gamela and the historical context of Brasília. As a theoretical contribution, concepts related to Cultural History were used, such as the notion of habitus and everyday life. The study allowed the collection of hypotheses about the beginning of the trajectory of the musician as teacher and educator, in addition to outlining strategies for the research of master's degree in progress in the Post-Graduation Program of the Federal University of Goiás.
Keywords: Mastre Gamela. Musicians in Brasilia. Urban settings. Musical genres.

INTRODUÇÃO

Este artigo faz parte da pesquisa de mestrado, em andamento, realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, que tem como objeto a atuação artística e pedagógica do violonista e professor Sidney Barros (1943-2013), conhecido como Mestre Gamela.

Com o objetivo de organizar e catalogar a obra de Mestre Gamela, foi realizado um levantamento sumário de seu acervo pessoal (AFIUNE JR e ROSA, 2017). No estágio atual da pesquisa, a análise do acervo tem o fito de verificar e enumerar as características de seu método de ensino e, também, de elaborar perguntas norteadoras que possam esclarecer de que forma os resultados dessas análises podem contribuir para o levantamento de pressupostos relativos aos elementos musicais que, sob o ponto de vista de Mestre Gamela, são primordiais para a formação do aluno.

Mestre Gamela atuou como professor em Brasília por mais de trinta anos (1978-2012). Teve participação significativa na formação musical de violonistas e guitarristas consagrados em âmbito nacional e internacional, a exemplo de Lula Galvão, Nelson Faria, Genil Castro, Rosa Passos, Daniel Santiago, Cassia Eller, Herbert Viana, entre outros (BARROS, 2008). Mestre Gamela

[1] Músico/Professor.
[2] Músico/Professor.

considerava que a Capital Federal "reunia todas as condições para se transformar em um dos mais importantes polos da cultura brasileira, tendo trabalhado incansavelmente para isso" (BARROS, 2008, p. 02).

Diante do cenário urbano em que Mestre Gamela atuou, Brasília, Capital da República, algumas questões mostram-se pertinentes: a) quais os gêneros musicais que estavam em voga à época de atuação de Mestre Gamela em Brasília e que, de forma efetiva, fazem parte desse cenário sócio-histórico e cultural; b) como se dá a relação cidade e cotidiano na obra de Mestre Gamela; c) qual a relevância dessa cidade para o desenvolvimento de seu trabalho, tanto como professor e educador; d) qual a relevância da atuação de Mestre Gamela na capital. De fato, essas questões nos levam a delinear alguns cenários culturais de Brasília, com o objetivo de compreender o espaço de atuação de Mestre Gamela.

Tendo em vista que os estudos sobre a obra e a trajetória do músico são importantes, porém escassos para uma compreensão mais ampla sobre a atuação de um dos músicos mais influentes no panorama cultural e musical de Brasília, este trabalho se alinha aos pressupostos de Freire (1994). Segundo esta autora, na busca da explicação de um fenômeno social, necessariamente coletivo e a partir de um indivíduo, é fundamental levar-se em consideração a sua imersão no universo ideológico e sócio-histórico a que pertence. Ao discutir diversas abordagens relacionadas à História da Música, Freire (1994) descreve que

> Estudos que analisam ou comparam formas de obras de arte não são estudos históricos, ainda que possam servir como elemento primário para a elaboração de efetivos estudos históricos. Não se pode explicar as formas na arte esvaziando-as de seu conteúdo, assim como não se pode explicar a forma de uma obra pela possível analogia ou "influência" de uma forma sobre outra, de uma obra sobre outra (...) Forma é modelagem de um conteúdo – significado social e só nessa perspectiva ela pode adquirir qualquer relevância histórica. (FREIRE, 1994, p. 3)

Nesse ponto, a cidade, muito mais que moldura, é entendida, "como um fenômeno sócio-histórico e cultural, ou seja, como um discurso a ser decifrado, visto que ela fala de seu tempo, de suas representações, de seus símbolos, de suas identidades" (ROSA, 2014, p. 16). A propósito, Maffesoli (1984) compreende que a cidade é "o ponto nodal de toda socialidade; há um constante vaivém entre a cidade e a socialidade, na medida em que um bairro, suas ruas, travessas e becos estruturam a trama social de maneira precisa" (p. 62).

O desenvolvimento de Brasília coincide com o momento de grande fecundidade para a música popular brasileira, no qual surgiram importantes movimentos. Como o movimento Bossa Nova (1958), a Jovem Guarda (1960) e a Tropicália (1967). Para Napolitano

> Os movimentos, artistas e eventos musicais e culturais situados entre os marcos da Bossa Nova (1959) e do Tropicalismo (1968) foram idealizados e percebidos como as balizas de um ciclo de renovação musical radical que, ao que tudo indicava, havia se encerrado. Ao longo deste ciclo, surgiu e se consagrou a expressão Música Popular Brasileira (MPB), sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50. (NAPOLITANO, 2002, p. 1)

Desde sua fundação, como afirmado anteriormente, Brasília abriga uma multiplicidade de culturas regionais que trazem consigo experiências específicas e que propiciam a constituição de cenários musicais peculiares. Vale a pena destacar que esses cenários são permeados por situações cotidianas em que os referenciais de cultura são construídos a partir de um novo tipo de sociabilidade diferente daqueles que foram construídos nos locais de origem dos novos habitantes da nova cidade.

Assim, pretende-se aqui realizar um rastreamento de cenários musicais na Capital Federal, levando em consideração os gêneros musicais relevantes na cidade, os espaços nos quais diferentes experiências musicais foram e são vivenciadas, bem como músicos importantes da cidade de Brasília que tiveram contato com Mestre Gamela.

1. CENÁRIOS URBANOS E COTIDIANO

As pesquisas sobre o cotidiano vêm sendo contempladas pelos estudos culturais atuais, e chamam a atenção para a multiplicidade de situações que compõem a trama histórica em temporalidades e espaços heterogêneos. Para Matos (2002), esse tipo de abordagem traz à luz uma diversidade de documentações e revela todo um universo de tensões que permitem observar processos históricos diferentes e simultâneos que compõe a trama histórica. Ademais, é sempre oportuno lembrar, conforme Certeau (2007) que "o espaço é um lugar praticado" (p. 202) e é nessa medida que se tem a cidade de Brasília, com a sua polifonia de práticas musicais, como lócus privilegiado na atuação de Mestre Gamela.

Ao se dedicar ao estudo das relações humanas, um bar tradicional da cidade de Brasília, denominado Botequim das Quartas, Osório (2010) faz observações importantes sobre o cenário urbano da capital. Esta autora descreve que a cidade é percebida como uma espécie de síntese do Brasil onde "pessoas de diversas regiões do país convivem num mesmo espaço físico" (p. 72), ressaltando que, habitantes de outros países, trazidos pelas diversas embaixadas, compõe o ecletismo da região.

Osório (2010), discorre sobre os diversos "debates" relacionados à construção de uma possível "face" de Brasília, de modo que a cidade pode ser apreendida como "fria", "artificial", "desumana", devido a aspectos como à arquitetura, às grandes distâncias entre locais, o clima desértico, o esvaziamento da cidade na época de férias. Ao mesmo tempo, a autora relata uma cidade com alto grau de sociabilidade entre seus habitantes, onde reuniões em clubes, restaurantes, bares, casa de amigos, são muito frequentes. Para o antropólogo Roque de Barros Laraia (1996, apud OSÓRIO, 2010) essa intensa participação em eventos sociais se dá pela escassez de vínculos parentais na nova cidade.

Laraia (1996, apud OSÓRIO, 2010) distingue os habitantes de Brasília entre aqueles que migraram por vontade própria com a expectativa de uma nova vida, melhores condições de emprego, e os que vieram para a cidade em função da transferência de cargos, ligados a instituições federais, civis ou militares. Estes,

> Por muito tempo, vivem em Brasília, de costas para ela, pensando nas praias perdidas, e remoem em tristes reuniões suas lamúrias. Perplexos, culpam os espaços abundantes pelos seus desajustamentos. As quadras amplas não têm, para eles, os atrativos das vielas onde se defrontam as janelas, das cinzentas metrópoles. Falam dos prazeres perdidos, muitos dos quais nunca foram antes gozados. E projetam na cidade nova as sombras de suas solidões. (LARAIA 1996, p. 4, apud OSÓRIO, 2010, p. 74)

Ao experienciar essa nova vivência urbana, muitos desses indivíduos buscam "encontrar de alguma forma as experiências vividas nas suas cidades de origem" (OSÓRIO, 2010, p. 74). Essa busca pela manutenção das tradições é evidente nos diversos centros culturais espalhados pela cidade como, por exemplo, a Casa do Ceará, a Casa do Maranhão, Centro de Tradições Populares Bumba-Meu-Boi de Sobradinho, a Associação Recreativa Unidos do Cruzeiro - ARUC, os Centros de Tradições Gaúchas, entre outras. Assim, pode-se considerar que os diversos tipos de cultura popular são revividos em Brasília.

Ao analisar a trajetória da música em Brasília, Arruda (2010), aborda algumas cenas musicais em Brasília: um show da banda Capital Inicial em comemoração aos 48 anos cidade, como referência ao movimento "rock de Brasília", os shows semanais realizados no Clube do Choro, ligado à proeminência do gênero na capital, e um evento alternativo denominado "Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro", comentando a relevância deste no intuito da criação de um identificador cultural para Brasília. A autora considera estes cenários como "exemplos de manifestações sólidas e público cativo" na capital (p. 100).

Em seu trabalho, a autora dialoga com outros autores estudiosos do cenário cultural de Brasília a fim de situar a música no campo das artes na capital. Para Teixeira (2007, apud ARRUDA, 2010), a cidade, quando comparada aos grandes centros do Sudeste, vem se tornando local propício para formação de novos talentos na área das artes. Ao entrevistar artistas renomados de Brasília, Teixeira expõe alguns fatores que colaboram para esse fenômeno, a saber, a noção de estética no ambiente arquitetônico, o acesso à informação, a qualidade de vida, a solidão criativa e utilização do tempo livre, sendo este último elemento, na visão deste autor, algo positivo, uma vez que "os espaços e tempos livres permitem a criação sentimental e constante em todos os campos" (TEIXEIRA, 2007, apud ARRUDA, 2010, p. 103). O ócio criativo foi constatado como uma recorrência em diversos artistas estudados por Teixeira, sendo considerado pelo autor como "uma marca da Capital Federal" (ibid).

Ao investigar os contextos sociais da prática dos gêneros Choro e Samba em Brasília, Peçanha (2010) busca compreender as diversas relações pertinentes a estes movimentos musicais. A partir de um diálogo entre a arte popular e questões ligadas às ciências humanas como, performance e identidade, Peçanha (2010) relata que "a performance cultural e a sua referência à ação humana, sua linguagem direta e emocional, acaba por se tornar catalisador de experiências concretas entre seus interlocutores" (p. 117). Quanto à noção de identidade, o autor destaca que esta, "interfere diretamente nas escolhas e preferências estética do indivíduo" (p. 118), de modo que a música de determinado gênero tem um papel significativo na divulgação e reforço dos valores ligados ao grupo de origem, sendo que o músico

> torna-se peça imprescindível nessa dinâmica, atuando como importante força de valores e significados, que não são apenas adesões pessoais, mas aspectos levados ao grupo como um todo. (PEÇANHA, 2010, p. 118)

Pontua-se que a possibilidade de diálogos dessa natureza são fecundos e imprescindíveis para análises futuras, porém, no limite deste artigo, não serão aprofundadas.

2. GÊNEROS MUSICAIS E O *HABITUS* EM BRASÍLIA

Diante da diversidade de cenários, percebe-se que nos estudos aqui apresentados chama-se a atenção para a recorrência de três gêneros musicais presentes no cotidiano da cidade, a saber, o choro, o samba e o rock. Na busca de uma melhor compreensão dessas práticas ocorridas em tempo e espaço simultâneos à atuação de Mestre Gamela, torna-se válido para esse trabalho a utilização da noção de *habitus*, elaborado por Bourdieu (2002). Essa noção é descrita por Wacquant (2007) como

> O produto de uma relação dialética entre a situação e o *habitus*, entendido como um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona em cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações e possibilita o cumprimento de tarefas infinitamente diferenciadas graças à transferência analógica de esquemas" adquiridos em uma prática anterior. (BOURDIER, 2002, *apud* WACQUANT, 2007, p. 66)

Em seus estudos, Clímaco (2008) indica que os contextos sociais da prática do Choro em Brasília podem ser distinguidos em cinco fases. As três primeiras fases marcaram as primeiras trajetórias dos chorões em Brasília. Tais chorões traziam todo um saber cultural e musical na prática do gênero. A autora descreve que os chorões podem ser distinguidos como: funcionários públicos transferidos, migrantes por motivos vários, anfitriões do choro e iniciantes nas rodas.

A *primeira fase* é assinalada com as primeiras atividades musicais realizadas pelos chorões recém-chegados do Rio de Janeiro, sendo profissionais da área musical ou não que traziam em sua bagagem a vivência desse gênero da música popular. Assim, esses primeiros chorões reuniam-se em diversas rodas de choro, em espaços e períodos ocasionais.

A *segunda fase* é definida na medida em que os encontros se intensificam e tornavam-se mais frequentes em lugares e períodos estabelecidos. Nesse sentido, o anfitrião do choro tem papel fundamental na organização das rodas, onde os iniciantes do gênero desfrutavam da vivência e da aprendizagem do choro em um tom de camaradagem (CLÍMACO, 2008). Com a fundação do Clube do Choro, em 1977, inicia-se a *terceira fase*. Os Estatutos Sociais do Clube, visavam:

> Promover a interação de músicos, profissionais e amadores e de pessoas em geral, que tenham como identificação o choro e outros gêneros de músicas brasileiras afins, realizar concertos, recitais e espetáculos de música popular brasileira com ênfase ao choro, estimular a criação de novas composições e a formação de conjuntos, organizar uma biblioteca e discoteca de música popular brasileira, produzir intercâmbio com as sociedades congênere no Brasil e exterior. Estava estabelecido no cenário brasiliense o *Clube do Choro de Brasília*, uma instituição reconhecida oficialmente e com sede própria para funcionar. (CLÍMACO, 2008, p. 173)

A *quarta fase*, refere-se à reestruturação do Clube do Choro na década de 1990, que coincide com o início da atuação virtuosística de alguns jovens instrumentistas formados em Brasília.

A *quinta fase*, por sua vez, é conferida por Clímaco (2008) a partir da observação da produção e atuação mais recente de uma nova geração de chorões que tem ajudado a difundir o choro na cidade, evidenciando estilos do gênero e estilos individuais em diferentes outros contextos.

A partir das fases descritas, sugere-se uma aproximação com o *habitus* no sentido em que este "é durável, mas não estático ou eterno: as disposições são socialmente montadas e podem ser cor-

roídas, contrariadas ou mesmo desmanteladas pela exposição a novas forças externas, como demonstrado, por exemplo, a propósito de situações de migração" (BOURDIEU,1984, *apud* WACQUANT, 2007, p. 67). Ressalta-se que esses termos podem ser associados ao choro em Brasília no sentido em que este passa por diversas modificações, renunciando aos traços tradicionais e agregando novos elementos, tanto de ordem estrutural quanto interpretativa.

A quarta e quinta fases do choro descritas por Clímaco (2008), sugerem um diálogo com as considerações de Peçanha (2010) acerca desse movimento musical. Para este autor a proximidade do Samba com o Choro é histórica, mas em Brasília, constata-se uma aproximação peculiar entre o Choro e o *Jazz*. O autor comenta ainda que, esses três gêneros, tem em comum a influência da matriz africana, como a riqueza rítmica, o improviso, bem como a transmissão de conhecimentos pela oralidade.

Peçanha esclarece que os músicos ligados a este movimento, alcançaram um nível técnico diferenciado, e que muitos deles optaram pela música instrumental como principal meio de expressão artística. Estes músicos têm como principal local de atuação, o palco do Clube do Choro, muito embora se apresentem em outros espaços da cidade, como por exemplo o bar e restaurante Feitiço Mineiro e o bar do Calaf. O autor relata que a formação desses músicos passa pelo ensino técnico musical, mas também pela "vivência dos contextos e valores inerentes ao gênero Choro" (p. 131). Nesse sentido, a relação professor/aluno é fundamental para que essa dinâmica aconteça. Sendo a Escola de Choro e o Clube do Choro, os eixos centrais dessas experiências. O principal símbolo desse movimento musical brasiliense é denominado "Choro Progressivo". O autor aponta que a forma de se tocar choro em Brasília se diferencia das tradicionais, uma vez que apresenta como característica uma maior densidade nas construção melódica e sofisticação rítmico-harmônica.

Em seus estudos, Silva (2012) indica que o surgimento do samba em Brasília não tem data exata, porém existem registros simbólicos de fatos que culminaram na formação de uma cultura do samba na capital. Esta autora destaca alguns personagens centrais desse cenário. A servidora pública Ivoone Eduardo fundadora do ARUC - Acadêmicos da Asa Norte e da Associação Recreativa Unidos do Cruzeiro. Dona Ivoone, como é conhecida, Nasceu no Rio de Janeiro, no bairro da Saúde. Enfermeira, foi transferida junto com o marido para a recém-criada cidade em 1959, residindo desde então no Cruzeiro. Nesse setor moravam outros funcionários públicos que também eram do Rio de Janeiro. De modo que esses moradores reproduziam em Brasília suas vivências com danças, cantos e batuques na rua, em formato de bloco de carnaval ou escola de samba. Assim, em 1960, no mesmo ano da inauguração de Brasília, nasceu a Unidos do Cruzeiro - ARUC.

Silva (2012) destaca dois protagonistas nesse contexto do samba em Brasília, Carlos Elias da Cruz e Manoel Frederico Soares, o Manoel Brigadeiro, ambos mineiros de coração carioca. O primeiro chegou a Brasília em 1975. Sambista com extensa vivência na cultura popular, é compositor de mais de 40 músicas, algumas delas gravadas por Paulinho da Viola, Nara Leão e Beth Carvalho. Foi responsável por grandes acontecimentos musicais em Brasília. Fundou a Casa de show Camisa Listrada, no Setor Comercial Sul (1978) e o Clube do Samba, no Teatro Galpão (1981) e a Feira da Música, primeiro clube do gênero no país. Manoel Brigadeiro chegou a Brasília em 1974, transferido do Rio de Janeiro. Apadrinhado da Portela, sua escola favorita, é autor de mais de 100 músicas, tendo lançado um disco em 1998.

Nesse cenário notam-se alguns elementos que compõe o *habitus* desses sambistas, uma vez que suas experiências passadas são integradas a um novo contexto, de modo que as memórias

funcionam como uma espécie de "matriz de percepções, apreciações e ações" que impulsionam suas ações em Brasília, na tentativa de criação de situações análogas àquelas vividas outrora no Rio de Janeiro (BOURDIER, 2002, *apud* WACQUANT, 2007).

Ao estudar os espaços de lazer dos jovens em Brasília, Barral (2006) descreve que na década de 1980, a cultura e a vida urbana na capital ocasionam mudanças significativas nas práticas sociais no lazer e o comportamento dos grupos jovens. Nesse cenário, influenciado pelo *punk rock* de grupos como o *Sex Pistols* e o *The Clash*, que ganhavam destaque e repercussão no Reino Unido e nos Estados Unidos, surge o rock de Brasília protagonizados por grupos musicais do Plano Piloto como Aborto Elétrico (depois Legião Urbana), Capital Inicial, Paralamas do Sucesso e Detrito Federal. Nesse contexto, ao realizar algumas análises acerca das representações das práticas sociais urbanas em Brasília Silva e Franco (2012) anunciam que

> houve uma aglutinação de jovens em torno do bairro da colina (asa norte) e dos bares do setor comercial norte. Na colina, um grupo de jovens se reunia para escutar e fazer música e dessas reuniões surgiram as primeiras bandas de Brasília. A banda "Aborto Elétrico" foi planejada no final de 1978 e no ano seguinte começou a fazer shows locais. No rastro do Aborto Elétrico, quatro meses depois, surgiu a Blitx 64 e outras bandas. No setor comercial de Brasília havia um boteco denominado Cafofo, perto da colina, que por isso passou a ser o ponto de encontro da turma. No Cafofo havia um porão, que com o aparecimento das primeiras bandas passou a ser usado para ensaios e pequenos shows. (SILVA e FRANCO, 2009)

Assim, em pouco tempo o rock em Brasília se consolida e alcança projeção nacional. Nesse sentido, permite-se traçar algumas conjecturas relativas ao momento em que o rock de Brasília começa a se estabelecer. Ainda recorrendo ao texto de Wacquant (2007), convém aqui destacar um outro atributo do conceito de *habitus*:

> (...) habitus não é necessariamente coerente e unificado, mas revela graus variados de integração e tensão dependendo da compatibilidade e do caráter das situações sociais que o produziram ao longo do tempo: universos irregulares tendem a produzir sistemas de disposições divididos entre si, que geram linhas de ação irregulares e por vezes incoerentes. (BOURDIER, 2002, *apud* WACQUANT, 2007, p. 68)

Vale destacar que em Brasília, ao mesmo tempo em que novas formas de comportamento dos jovens diante da realidade, da cultura, e da política se constituíam, o rock da capital dialogava com os novos símbolos e valores, distanciando-se das temáticas e principais e vertentes da música popular brasileira, institucionalizada na MPB, (BARRAL, 2006). Pode-se presumir que o fato desse cenário musical destoar do restante do país, no qual o carro chefe do momento era a MPB, se deve justamente à ideia de que o *habitus* foi ali constituído, em situações peculiares.

3. MÚSICOS IMPORTANTES DO CENÁRIO BRASILIENSE

Considerando a insuficiência de material referente ao Mestre Gamela, a título de ilustração, apresenta-se aqui alguns comentários de músicos que alcançaram prestígio nacional e internacional e que tiveram contato com o mestre. Comentários estes que, embora curtos, esboçam algumas

características da metodologia de ensino de Mestre Gamela, bem como a relevância de seu trabalho em suas carreiras e em Brasília de modo geral. Tais depoimentos foram colhidos do *teaser* do documentário em andamento intitulado "Gamela: o fazedor de músicos", e do programa do YouTube, "Um Café lá em Casa", no qual Nelson Faria entrevista grandes personalidades da música popular brasileira.

Hamilton de Holanda: "Gamela é o responsável pela mente harmônica do músico popular de Brasília [...] Tem vários artistas rodando por aí, de vertentes diferentes que beberam nessa fonte do Gamela" (CASTRO).
Nelson Faria: "Quando eu vi aquilo eu caí para traz, puxa esse cara mora em Brasília?" [...] Gente que tem a assinatura mesmo, é raro, são poucos, e o Gamela era um cara que tinha uma assinatura incrível, é um cara que se quisesse, iria fazer uma carreira brilhante como instrumentista" (CASTRO). "Todo mundo de Brasília, de alguma forma, passou na mão do Gamela, e absorveu alguma coisa dele [...] Eu me considero um cara de sorte por ter estudado com o Gamela, [...] eu adolescente, caí na mão do cara certo, o cara que te bota pra tocar, que te bota pra ouvir as coisas certas" (FARIA).
Genil Castro: "A primeira coisa do Gamela era aquele negócio né, isso aí você tem que quebrar (discos do AC/DC e do Queen) depois a gente conversa [...] O interessante é que eu saí de lá tocando, um cara que não sabia nada [...] Como ele viu meu interesse pela guitarra ele me deu um disco e eu sai de lá com um disco chamado "Hello Herbie" do Herbie Ellis com o Oscar Peterson, e foi a primeira coisa de jazz que eu ouvi na vida. Eu ouvi aquilo, achei estranho aquela guitarra, e foi assim que começou" (FARIA).
Daniel Santiago: "Foi justamente esse método que aí que fazia o cara correr lá na frente" (CASTRO).
Lula Galvão: "Eu tive contato com o Guilherme que era aluno do Gamela. Eu ia fazer uma apresentação na escola, e ele que me apresentou um arranjo do Gamela do "Samba do Avião" aí eu toquei o arranjo na apresentação final, sem conhecer o Gamela. Mais tarde eu fui ter contato com ele na salinha, eu ia sempre lá [...] Ele tinha um poder de síntese. Ele fazia aquelas músicas para o cara que estava começando a tocar violão, mas tinha toda uma sofisticação e um bom gosto incrível! Quem não tocava já saía de lá aluno dele pra sempre" (FARIA).
Tico de Moraes: "Eu cheguei com meu violão, debaixo do braço, e pensei, vou tocar alguma coisa pra ele ver. A gente passou foi longe do instrumento, ele sentou comigo e foi conversar sobre espiritualidade, sobre o que os acordes representam, a sonoridade dos acordes e que a gente tem que prestar a atenção nos acordes que a gente tá tocando, você tem acorde que tem som de chuva, que tem som de vento... e isso fazia toda diferença [...] Ele tinha uma capacidade absurda de escolher os acordes certos nas horas certas [...] Me encantava muito essa coisa dele, porque ele via a música de uma forma geral, ele foi um mestre mesmo, agente pode falar isso de boca cheia" (FARIA).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos abordados neste artigo apontam para uma cidade, que em um curto espaço de tempo apresenta um desenvolvimento cultural intenso na área musical, apresentando um contingente de situações que favorece e desperta o interesse pela música como entretenimento, e consequentemente o envolvimento de seus habitantes com a prática e o aprendizado musical.

A mudança de Mestre Gamela para Brasília em 1973, coincide com esse momento peculiar, o que pode ter contribuído de forma positiva para o estabelecimento do músico como professor, uma vez que o cenário é propício para o surgimento de uma demanda significativa novos aspirantes ao estudo da música.

Tendo acompanhado ao violão muitos dos principais intérpretes da música popular brasileira da época e atuando em conjuntos musicais e *Big Bands* (BARROS, 1992), Mestre Gamela traz consigo experiências específicas, e dá início a uma nova fase de sua carreira voltando-se principalmente para o ensino da música. Nesse sentido, considera-se que estes fatos propiciaram a constituição de um cenário musical peculiar em Brasília.

Ao trazer o foco para três gêneros representativos na cidade, pode-se perceber que cada cenário aqui mencionado foi composto a partir de um "conjunto dinâmico de disposições sobrepostas em camadas que grava, armazena e prolonga a influência dos diversos ambientes" (BOURDIER, 2002, *apud* WACQUANT, 2007, p. 68). Evidenciando a noção de *habitus* como importante ferramenta para um exame profundo dos diversos fatos e situações, a serem investigados, que constituem a atuação de Mestre Gamela em seu contexto

A partir das situações cotidianas apresentadas (OSÓRIO, ARRUDA, PEÇANHA, 2010) nota-se que Mestre Gamela muda-se para Brasília na busca de melhores condições de vida, e que, imerso neste novo tipo de sociabilidade torna-se uma agente no cenário cultura local, e com seu trabalho, passa a estabelecer em Brasília referenciais de cultura vividos anteriormente. Ao mesmo tempo em que, possivelmente, jovens recém-chegados na cidade devido à transferência de seus pais, se deparam com os amplos espaços da cidade e com grande disponibilidade de tempo livre, que de alguma forma seriam preenchidos com novas experiências na cidade. Este contexto, encontra ressonância nas indicações de Teixeira (2008, apud, OSÓRIO, 2010), ao relatar que ócio criativo foi constatado como uma recorrência em diversos artistas brasilienses.

Diante da escassez de vínculos parentais na nova cidade (OSÓRIO, 2010) considera-se que os novos círculos de amizades construídos são fecundos no estabelecimento de relações mais próximas. Assim, como hipótese, sugere-se que em suas aulas, a relação de Gamela seus alunos favorecia a "vivência dos contextos e valores" (PEÇANHA, 2010) inerentes aos gêneros musicais ali estudados. Tal circunstância intervém diretamente nas opções e preferências estéticas do aluno. Nesse sentido retoma-se aqui a afirmação de Peçanha em relação ao papel do músico, quando este

> torna-se peça imprescindível nessa dinâmica, atuando como importante força de valores e significados, que não são apenas adesões pessoais, mas aspectos levados ao grupo como um todo. (PEÇANHA, 2010, p. 118)

Tal argumento fica evidente no comentário de Genil Castro, quando Mestre Gamela pede que ele quebre seus antigos discos, a passe a ouvir os que ele sugerira. Este fato desperta a atenção dos pesquisadores, no sentido de investigar a postura adotada pelo mestre ao vivenciar o intenso movimento do "Rock de Brasília".

Já a fala de Lula Galvão, aponta para o método de Mestre Gamela como algo atrativo, uma vez que ao tocar um arranjo do mestre, desperta no músico o interesse em conhecê-lo, e a frequentar sua "salinha". O que nos remete a considerar este local, como sendo um cenário na cidade,

permeado por situações cotidianas a serem investigadas, pois, como já descrito, esse tipo de abordagem revela todo um universo de situações que permitem observar processos históricos diferentes e simultâneos que compõe a trama histórica (MATOS, 2002).

Os comentários descritos, carregados de significado, trazem pistas da peculiaridade e dimensão da atuação de Mestre Gamela como educador em Brasília, principalmente no que diz respeito aos aspectos harmônicos, e ao fato de que parte de seus alunos se tornaram mestres nas principais instituições da cidade. Nesse sentido, considerando que a trama histórica se dá em temporalidades e espaços heterogêneos (FREIRE, 1994), pode-se conjecturar que os ensinamentos de Mestre Gamela, de uma forma ou de outra, tiveram e têm, impacto significativo na formação do músico brasiliense de modo geral.

Em linhas gerais, pôde-se perceber algumas conexões existentes entre as várias manifestações sociais e a atuação de Mestre Gamela que permitiram uma primeira aproximação entre o objeto de estudo e o ambiente no qual foi concebido. E assim, nortear a pesquisa em andamento no que se refere, à seleção do aporte teórico, ao levantamento de hipóteses, bem como da estruturação das entrevistas a serem realizadas. Nesse sentido, acredita-se ser possível delinear estratégias que permitam verificar situações mais específicas de modo a desvelar informações relativas a um método de ensino que fez escola na capital do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFIUNE JR, Felício J. e ROSA, Robervaldo L. Levantamento sumário dos acervos de Mestre Gamela. *ANAIS VII Simpósio Internacional de Musicologia*. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade de Goiás. Goiânia, 2017. p. 253-266.

ARRUDA, Patrícia C. de. Considerações sobre música em Brasília: da não identidade à diversidade. In: TEIXEIRA, João G. L. C., VIANNA, Letícia C. R. (Org.) *As artes populares no Planalto Central:* Performance e identidade. Brasília: Verbis Editora, 2010. p. 99-114.

BARRAL, Gilberto L. L. *Espaços de lazer e culturas jovens em Brasília: o caso de bares*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Sociologia, do Instituto de Ciências Sociais, Brasília-DF, 2006. 144 p.

BARROS, Sidney. *Chord Melody Gamela*. Brasília: Vip Editora, 1992. 41 p.

_____. *50 anos em 5 canções*. Brasília: T&M Editora, 2008. 84 p.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano:* 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: 2007. 79 p.

CLÍMACO, Magda de M. *Alegres dias chorões: o choro como Expressão Musical no cotidiano de Brasília. Anos 1960 – Tempo Presente*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, 2008. Brasília, 2008. 394 p.

FREIRE, Vanda L. B. A História da Música em questão – uma reflexão metodológica. *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 2, 1994. p. 152-170.

NAPOLITANO, Marcos. A produção do silêncio e da suspeita: a violência do regime Militar contra a mpb nos anos 70. *Actas del IV Congreso Latino Americano de la Associacion Internacional Para el Estudio de la Música Popular*, Cidade do México, 2002. Disponível em <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf>. Acesso em: 22 abr 2018.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984. 62p.

OSÓRIO, Patrícia Silva. Música, performance e sociabilidade no botequim. In: TEIXEIRA, João G. L. C., VIANNA, Letícia C. R. (Org.) *As artes populares no Planalto Central:* Performance e identidade. Brasília: Verbis Editora, 2010. p. 71-98.

PEÇANHA João C. de S. Samba e Choro em B: as músicas, as notas, e a cena musical na Capital Federal. Brasília. In: TEIXEIRA, João G. L. C., VIANNA, Letícia C. R. (Org.) *As artes populares no Planalto Central:* Performance e identidade. Brasília: Verbis Editora, 2010. p. 115-145.

ROSA, Robervaldo L. *Como é bom poder tocar um instrumento:* pianeiros na cena urbana brasileira. Goiânia, Cânone Editorial, 2014. 255p.

SILVA, R. H. A.; FRANCO, J. *Música e culturas urbanas em tempos de redemocratização:* práticas sociais e representações do universo urbano nas cenas de São Paulo e Brasília. In: XXV Simpósio Nacional da ANPUH, 2009, Fortaleza. *Anais do XXV Simpósio Nacional da ANPUH, 2009*. v. 1. p. 1-20.

SILVA, Rafaela F. da. *Brasília do Samba Um passeio pela música popular da capital*. Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, 2012. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/4229/1/2012_RafaelaFelicianodaSilva.pdf>. Acesso em: 23 abr 2018.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o Habitus. *Educação & linguagem*, ano 10, n. 16. p. 63-71, jul-dez. 2007.

OUTRAS FONTES PESQUISADAS NA REDE

CASTRO, Nelson. *Gamela o fazedor de músicos*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AGHF2kHIzOI>. Acesso em: 20 Abr 2018.

FARIA, Nelson. *Um café lá em casa com Lula Galvão e Nelson Faria*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FJ5ymP3ocm4&t=715s>. Acesso em: 20 Abr 2018.

FARIA, Nelson. *Um café lá em casa com Tico de Moares e Nelson Faria*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w4JEkIi38Ao&t=674s>. Acesso em: 20 Abr 2018.

FARIA, Nelson. *Um café lá em casa com Genil Castro e Nelson Faria*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ReB9DFXm2TA&t=720s>. Acesso em: 20 Abr 2018.

DESAFIOS NO TRABALHO DO ACERVO JEAN FRANÇOIS DOULIEZ

Dra. Ana Guiomar Rêgo de Souza[1] (UFG)
anagsou@gmail.com
Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães[2] (UFG)
albernaz.fn@gmail.com
Dra. Magda de Miranda Clímaco[3] (UFG)
magluiz@hotmail.com
Bruna Jéssica Braz da Paixão[4] (UFG)
bruna.violaomusica@gmail.com
Isabel Cristina Blum Schneider[5] (UFG)
isabelblum@yahoo.com.br
Noemi Ferreira dos Santos[6] (UFG)
noemiviolin@hotmail.com

Resumo: O presente artigo tem o intuito de apresentar e discutir o trabalho realizado no Acervo Jean François Douliez (JFD) localizado no Laboratório de Musicologia da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (LABMUS EMAC/UFG) em parceria com o Centro de Informação, Documentação e Arquivo da UFG (CIDARQ) Os procedimentos metodológicos basearam-se em pesquisa a artigos que descrevem problemas e desafios no trabalho com acervos, a fim da observância de como os solucionar, bem como pesquisa a publicações específicas sobre o Acervo JFD. O resultado parcial demonstrou algumas saídas e sugestões em prol da continuidade deste trabalho.
Palavras-chave: Acervo Jean François Douliez. LABMUS EMAC. CIDARQ.

Challenges in the work of the collection Jean François Douliez

Abstract: This article intends to present and discuss the work carried out in the Jean François Douliez Collection (JFD) located in the Laboratory of Musicology of the School of Music and Performing Arts of the Federal University of Goiás (LABMUS EMAC/UFG), in partnership with the Information, Documentation and Archive Center of the UFG (CIDARQ) The methodological procedures were based on research to articles that describe problems and challenges in working with collections, in order to observe how to solve them, as well as research to publications the JFD Acquis. The partial result showed some exits and suggestions for the continuity of this work.
Keywords: Collection Jean François Douliez. LABMUS EMAC. CIDARQ.

INTRODUÇÃO

Sandes e Arraes (2014, p. 400) contam que no momento em que o Estado de Goiás se encontrava envolto em uma crise política após a Revolução de 30, Goiânia ganhara vida:

> Goiânia, a "filha mais moça do estado", era concebida em ventre externo, distante das tradições formadoras do mundo goiano. Em seu nascedouro, Goiânia foi pensada com ares de modernidade, com o claro intuito de marcar a diferença com a antiga capital e com a identidade da região. A filha mais moça do Estado, com o brilho de sua adolescência, rejeitou a autoridade dos mais velhos e requisitou para si o espaço capital. (SANDES; ARRAES, 2014, p. 400)

[1] Diretora e docente na EMAC/UFG, orientadora e coordenadora dos projetos no LABMUS/EMAC.
[2] Docente na EMAC/UFG, orientadora no LABMUS/EMAC.
[3] Docente na EMAC/UFG, orientadora no LABMUS/EMAC.
[4] Graduanda EMAC/UFG, voluntária no LABMUS/EMAC.
[5] Mestranda EMAC/UFG, professora substituta no IFG, voluntária no LABMUS/EMAC.
[6] Graduanda EMAC/UFG, bolsista no LABMUS/EMAC.

Em concordância a Sandes e Arraes (2014), Souza e Pina (2015, p. 123) enfatizam que Goiânia fora planejada para valorizar o centro de poder e modernidade, em oposição às cidades do ciclo do ouro modelos surgidas em torno de igrejas, bem como das oligarquias locais. Souza e Pereira (2018, s/p.) acrescentam que a nova capital vinha ganhando formas e forças progressistas emergentes, de modo que, a antiga Cidade de Goiás passou a ser vista como anacrônica e atrasada. Mais tarde, em busca de avanços culturais e da dinamização da vida sociocultural goiana, o Governo do Estado organizou o Batismo Cultural de Goiânia, realizado no Teatro Goiânia, oficialmente inaugurado em 5 de julho de 1942[7].

Já que na arquitetura e na política Goiânia buscava se modernizar, no âmbito da educação não foi diferente. Com a rede de ensino subsidiada pelo governo do Estado de Goiás, vieram igualmente transformações pedagógicas, trazendo à Goiânia a Escola Nova como princípio de uma educação moderna. Alberto Nepomuceno (1994, p. 142) constatara que o ideal educacional da época requerera "transformar o 'jeca' inculto, indolente, conformista, em trabalhador adequado ao ritmo e natureza dos processos de produção capitalistas, isto é, em educado (leia-se: ideologizado), disciplinado, dinâmico". Nepomuceno acrescenta que o ideal educacional da época, não era letrar o tal 'jeca', mas, sim, domá-lo para o trabalho (NEPOMUCENO, 1994, p. 142).

Enquanto o ensino escolanovista era voltado para o trabalhador, o ensino formal de música apresentava-se inclinado às práticas eruditas, pois o perfil dos músicos e professores vinha de uma elite goiana oriunda de cidades como Goiás, Pirenópolis, Jaraguá, dentre outras. Neste modelo musical eruditizado surgem, em 1955, o Instituto de Música da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) e o Conservatório Goiano de Música (desmembrado do EGBA), que se tornou, em 1960, o Conservatório de Música da UFG, transformado, em 1972, no Instituto de Artes da UFG, todos eles antecessores da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás - EMAC/UFG (SOUZA; PINA, 2015, p.). Souza e Pereira (2018, s/p.) descrevem que:

> O perfil acadêmico e erudito deve-se igualmente ao anseio de se romper com uma feição considerada interiorana e, portanto, não afeita ao ideal de uma cidade e uma sociedade que se queria modernista. Dentro deste universo acadêmico, o conteúdo ensinado privilegiava, sobretudo, a música erudita europeia dos setecentos e oitocentos, mas também se empenhava em direção da valorização do folclore brasileiro e regional, o que, em princípio, parece anacronismo e contradição com a estética vanguardista da modernidade.

Neste período, conforme Oliveira e Bitencourt (2008, p. 2), muda-se para Goiânia o compositor, violinista, regente e produtor cultural, Jean François Douliez (1903-1987). Nascido na cidade de Hasselt, capital da Província de Limburgo, Douliez veio ao Brasil pela primeira vez em 1926 e voltou em 1946, para uma "missão cultural" idealizada pelo Ministério da Instrução Pública da Bélgica, visitando o Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e as cidades mineiras de Araxá e Bocaiuva.

Após a "missão cultural" de Douliez, Pina Filho (2002, p. 54 *apud* SOUZA; PEREIRA, 2018, s/p.) conta que ele resolve se radicar em Belo Horizonte, residindo até 1954 quando então se transfere à Goiânia:

[7] SOUZA, Ana Guiomar Rêgo de; PEREIRA, Amanda Dias. Jean François Douliez: um belga compondo em uma cidade modernista no centro do Brasil. In SILVA, Ademir Luiz da; CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. *Modernismo, Modernidades: Reflexões a partir do movimento moderno em Goiás.* São Paulo: Edições Verona, 2018. (No prelo)

> (...) para atuar no Instituto de Música da Escola de Belas Artes (IMEGBA). Em 1955, junto a um grupo de professoras liderado por Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça, funda o Conservatório Goiano de Música, instituição que ao lado de quatro outras faculdades se constituíram, em 1960, no núcleo fundador da Universidade Federal de Goiás (UFG), com o nome de Conservatório de Música da UFG (atual Escola de Música e Artes Cênicas da UFG). Naturalizou-se brasileiro em 1961 e, em 1965, se casou com a brasileira Yolande Goes. Em 1970, retorna definitivamente à Bélgica, depois de aposentar-se pela UFG.

Após se aposentar, Douliez resolve voltar para a Bélgica, doando parte de seu acervo pessoal para a UFG:

> (...) com peças trazidas de lá, obras compostas em Goiânia e documentos da época da criação da UFG – seiscentas peças estimadas: partituras de músicas europeias, manuscritos e composições de sua autoria (peças corais, sinfonias, modinhas, peças de ocasião, como, por exemplo, o Hino à UFG, além de peças dedicadas especificamente à músicos goianos). Isso provocou cruzamentos culturais e resultou em significativa mudança nas práticas musicais da cidade, até então muito influenciadas pela Cidade de Goiás (e outras cidades históricas), a partir da introdução de novo repertório vocal e novas formações instrumentais. (SOUZA; PEREIRA, 2018, s/p.)

A Figura 1 consiste em foto tirada pela professora Dra. Ana Guiomar Rêgo de Souza, no Laboratório de Musicologia da EMAC/UFG. Esta foto mostra um arranjo de Jean François Douliez. A bolsista Amanda Dias Pereira e sua orientadora Dra. Ana Guiomar, constatam que neste arranjo: "Jean Douliez apropria-se dos ares seresteiros das modinhas goianas para tecer uma composição para voz e coro misto: solo e arranjo coral a quatro vozes, formação estranha à prática modinheira vilaboense" (SOUZA; PEREIRA, 2018, s/p.).

Souza e Pereira (2018, s/p.) contam que o acervo ficou sob a responsabilidade da Biblioteca Central da Universidade Federal de Goiás e algumas pesquisadoras como Andrea Teixeira, trabalharam neste acervo. Uma pesquisa sobre ele foi iniciada pela musicista Márcia Bittencourt (2008)[8], mas sem envolver tratamento de documentação escrita e catalogação. No ano de 2012, com o translado do acervo para o Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina da EMAC/UFG (LABMUS/EMAC), iniciam os trabalhos dentro deste acervo, trabalho este de que se ocupa esta comunicação e que continua até hoje.

[8] BITTENCOURT, Marcia T. Brunatto. *A presença de Jean François Douliez na Música em Goiás*. 2008. 101 f. Dissertação de Mestrado em Música - Escola de Música e Artes, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2008.

Figura 1. “Meu Xalinho Roxo”, autoria de Jean Douliez. Acervo JFD - LABMUS/EMAC[9].

Fonte: Foto de Ana Guiomar Rêgo Souza[10].

1. O ACERVO JEAN FRANÇOIS DOULIEZ

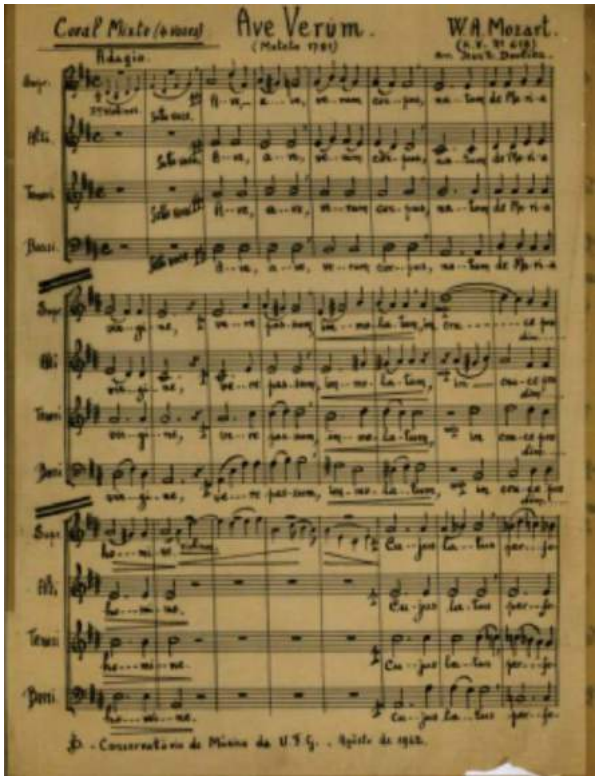
O acervo, aqui referido é classificado, conforme Souza e Pereira (2018), como de porte médio. Possui volume com total de 388,5 centímetros. Isso quer dizer que, empilhando todos os documentos pertencentes ao acervo, forma-se um montante de cerca de 3 metros e 88 centímetros de

[9] Acervo Jean François Douliez pertencente ao Laboratório de Musicologia da Escola de Música e Artes Cênicas.
[10] SOUZA; PEREIRA (2018, s/p.)

altura. Souza e Pereira (2018) separaram os documentos por categorias, chegando à divisão em três grandes grupos: 1) Manuscritos Musicais, com 38,5 centímetros, constando um total de 276 obras já listadas, digitalizadas, acondicionadas e catalogadas conforme a visão arquivística, entretanto, para o viés musicológico faltam as descrições musicais e, consequentemente, a catalogação; 2) Música Impressa, com 33,0 centímetros: conforme as anotações que a bolsista Amanda Dias Pereira deixou no laboratório, representa a maior parte do acervo e é composto majoritariamente por partituras editadas e publicadas na Europa; e 3) Outros Documentos, com 20,0 centímetros, é uma parte do acervo que apresenta material de natureza não musical, como cartas, programas de recitais, etc.[11]

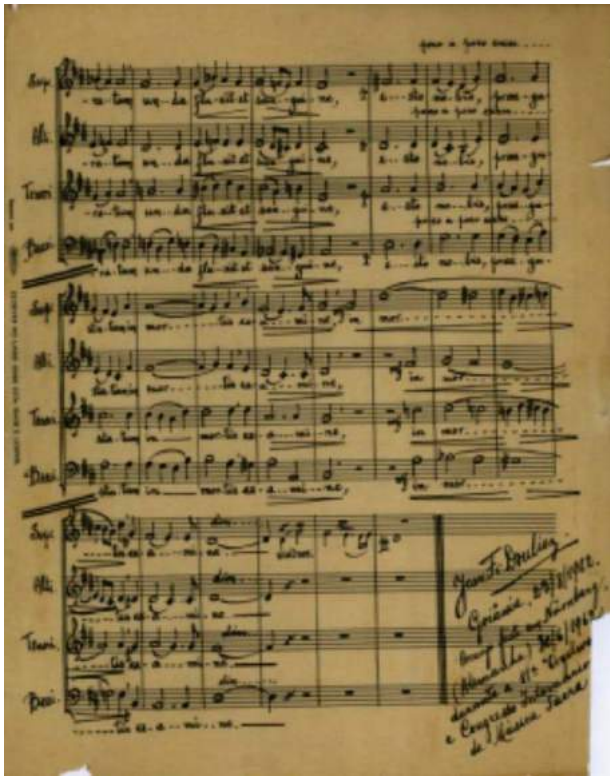
A seguir duas imagens de uma das partituras do acervo, digitalizadas pela pesquisadora Amanda Dias Pereira, constando arranjo de Jean Douliez para coro a quatro vozes mistas, do Moteto *Ave Verum* (KV nº 618), composto por W. A. Mozart em 1791. Nota-se, nas anotações de Douliez, que o arranjo foi composto para o Conservatório de Música da UFG, durante um Congresso Internacional de Música Sacra que ocorreu em 30 de junho de 1962, em Nümberg (Alemanha) e entregue à UFG, em 8 de agosto de 1962.

Figura 2. "*Ave Verum*" de Mozart, Arranjo: Jean Douliez, 1962.



Fonte: CIDARQ.

Figura 3. Página 2 de "*Ave Verum*" de Mozart, Arranjo: Jean Douliez, 1962.



Fonte: CIDARQ.

Partituras de músicas diversas como, por exemplo, óperas de vários compositores italianos, manuscritos musicais, integram o Acervo JDL, além de arranjos e composições de sua autoria:

[11] Informações retiradas do Relatório PIBIC de Amanda Dias Pereira (2017), sob a orientação da professora Dra. Ana Guiomar.

peças corais, peças sinfônicas, modinhas e peças de ocasião, além de composições e arranjos que Jean Douliez dedicou a solistas famosos como, por exemplo, a cantora goianiense, Honorina Barra, conhecida no meio artístico como Norica. Ao todo, são 660 documentos que se apresentavam, quase em sua totalidade, com uma conservação que dificultava o acesso às informações. O mesmo encontrava-se em estado de alto nível de sujidade e não acondicionado segundo as regras da arquivologia, necessitando de tratamento adequado. O quadro de sujidades e mal acondicionamento começou a mudar em 2016, quando um projeto de trabalho foi firmado com o CIDARQ (Centro de Informação, Documentação e Arquivo) que recebeu a bolsista PIBIC Amanda Kelly Dias Pereira, como parte integrante da equipe e exclusiva para o trabalho neste acervo. O CIDARQ é o órgão responsável pela gestão de arquivos administrativos e históricos da UFG e entra como parte técnica especializada no tratamento de documentos antigos.

Figura 4. Acervo JFD - LABMUS/EMAC.

Fonte: Foto de Ana Guiomar.

A sujidades, além de causar riscos à saúde dos pesquisadores, podem com o tempo comprometer as informações dos documentos em função do elevado nível de acidez. Entretanto, o CIDARQ,[12] juntamente com a bolsista Amanda Dias, através de treinamento que a Diretora Heloísa

[12] Centro de Informação, Documentação e Arquivo: órgão pertencente à Universidade Federal de Goiás, responsável por organizar, limpar, acondicionar, catalogar, documentos em geral, e informar à comunidade acadêmica e outros pesquisadores que se interessem por esses documentos com a finalidade de pesquisa. Lembrando que o acesso à estas informações são abertas para o mundo todo, através da internet.

dos Reis passou para a bolsista, houveram significativas melhorias neste quesito. Amanda Dias, após limpar parte do acervo, fez uma pré-organização dos documentos, sob a orientação da professora Dra. Ana Guiomar e sob o treinamento de Heloísa dos Reis do CIDARQ.

Figura 5. Acervo Jean Douliez: acondicionamento provisório em estantes deslizantes do LABMUS.

Fonte: Foto de Ana Guiomar.

Nas pesquisas feitas neste acervo surgiram dificuldades de diversas ordens. Uma delas foi trabalhar de forma adequada dentro deste acervo, pois os pesquisadores atuais não dispõem, ainda, de um completo e adequado treinamento para a manipulação desses documentos. Além disso, por não haver uma remuneração ou cargo previsto para o trabalho específico dentro deste acervo, a mão de obra torna-se voluntária e extremamente circularizada. Sendo assim, o trabalho do CIDARQ figura como um excelente suporte técnico necessário para o desenvolvimento deste trabalho.

No CIDARQ há uma equipe de três funcionários capacitados para treinar os voluntários e bolsistas para este trabalho. A diretora do órgão, Heloísa Esses dos Reis, é uma das coordenadoras de documentos intermediários, capacitadas para ensinar aos voluntários e bolsistas como receber documentações antigas, limpá-las devidamente, e pré-organizar, para, então, acondicionar. Nilton Souza Oliveira é o coordenador responsável pela documentação permanente e memória institucional, capacitado em implantar e implementar este tipo de serviço e Anderson Carvalho dos Santos é o funcionário responsável por postar as informações no site do CIDARQ, bem como dialogar com os voluntários da EMAC a respeito dos procedimentos a serem feitos. Não fosse esse suporte, o acervo do JFD não estaria digitalizado em parte, limpo e acondicionado.

Destaca-se aqui, o número reduzido de pessoas para trabalhar neste acervo, em se tratando da equipe de voluntários e bolsistas. Um acervo desta natureza necessita de um bom grupo de pesquisadores debruçados sobre ele. No entanto, trabalham nele alunos e professores não exclusivos para este fim. Sendo assim, o trabalho demanda um tempo maior para ser finalizado. Atualmente, no entanto, um grupo comprometido com as pesquisas, dentro deste laboratório, tem se estabelecido e está em processo de se estabilizar para a continuidade deste trabalho. São esses, alunos da graduação e pós-graduação que atuam no laboratório, sob a supervisão das professoras Ana Guiomar Rêgo de Souza, Magda de Miranda Clímaco e Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães.

Outra dificuldade encontrada foi a falta de uma listagem das obras do acervo de Douliez e, por consequência, um catálogo disponível, o que impossibilita a localização de informações num acervo de grande porte como esse. Quando um voluntário ou bolsista trabalha no acervo, nota-se, claramente, a importância do mesmo ter a consciência em fazer relatórios e atas, que permitam aos outros poderem dar continuidade ao trabalho. Foram várias trocas de pessoal para o trabalho com o acervo, o que dificultou sua continuidade, pois cada equipe precisava recomeçar praticamente do zero, já que não havia nenhum registro do que já estava pronto e o que precisava dar continuidade.

Sendo assim, diversos esforços têm sido feitos para tornar o acervo Jean Douliez acessível a pesquisadores, músicos em geral e à comunidade, possibilitando diversos níveis de aprofundamento das fontes documentais. A partir desses esforços, diversos trabalhos têm surgido relacionados como, por exemplo, o de Bittencourt (2008). Dessa forma, algumas listagens já estão sendo construídas ao longo deste tempo. A pesquisadora Amanda Kelly Dias Pereira, por exemplo, começou uma listagem no seu trabalho do PIBIC. Segue abaixo parte de seu trabalho junto ao CIDARQ:

Tabela 1. Listagem prévia de composições de J. Douliez compostas em Goiânia, localizadas no laboratório de musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho da EMAC/UFG.

1.“Ave Maria. Para 3 vozes iguais”. Goiânia, 9 de dezembro de 1961.
2. “Ode à Universidade. Dedicado ao Exmo. Snr. Prof. Dr. Colemar Natal e Silva, Magnífico Reitor da U. F. G.”. Letra de Ramati. Goiânia, 9 de agosto de 1963.
3. “Goiânia. (Hino Cívico)”. Letra de J. Lopes Rodrigues. Goiânia, 7 de dezembro de 1954.
4. “Hino Municipal”. Letra de J. M. da Silva. 1956.
5. “Hino da U.F.G”. Letra de Jean Douliez. Goiânia, 3 de agosto 1963.
6. “Pro Gratiam Actione. (Te Deum)”. Composto especialmente para as Missas de formatura de 1963 da Faculdade de Direito e do Conservatório de Música da U. F. G. Goiânia, 3 a 11 outubro de 1963.
7. “Jubilai, Sorri, Cantai! (Hino à Brasília)”. Letra de Otoniel da Cunha. Goiânia, setembro de 1958.
8. “Ave Maria”. Para soprano. Dedicado aos meus caros amigos e colegas Betinho e Heloisa ao ensejo do enlace matrimonial do simpático casal. Cantado na cerimônia religiosa do casamento na Igreja ‘Dom Bosco’ em Goiânia dia 26 de julho de 1958 pelo soprano Sta. Sonia Costa.” Goiânia, 18 de junho de 1958.
9. “Ave Maria”. Cantada pelo soprano Sonia Costa. Dedicada ao ilustre amigo Dr. Sebastião Cortes e sua digníssima esposa, para suas núpcias em Goiás (Go) no dia 20/5/61”. Goiânia, maio de 1961.
10. “O anúncio feito a Maria”. Drama de Paul Claudel. (As Academia Francesa)”. Goiânia, 21 de novembro de 1958.
11. “O Jardineiro de Ispãa”. Coro Feminino.” Goiânia, outubro de 1956.
12. “Missa in honorem B. Maria e Virginis”. Dedicada à Sua Reverendíssima Excia. Dom Abel Ribeiro”. Goiânia, julho agosto de 1955.
13. “Goiás dos Chafarizes. Modinha”. Letra: Mons. Primo Vieira. Goiânia, 27 de agosto de 1964.
14. “Meu Xalinho Rôxo (Modinha)”. Goiânia. 1955.
15. “A Rosa já Morreu! Samba Brejeira. Para a Sra. Profa. Maria Luci Veiga Teixeira, (Dona Fifia) e o coral do Conservatório de Música da Universidade Federal de Goiás, com minha simpatia e admiração”. Letra de Gilberto Mendonça Teles. 13 de agosto de 1960.

Fonte: Parte do acervo JFD/LABMUS/EMAC/UFG organizado no trabalho de pesquisa do PIBIC, da pesquisadora Amanda Dias Pereira, sob a orientação da Dra. Ana Guiomar.

Veiga (2014) destaca a importância da realização de esforços para facilitar o acesso a esse tipo de informação. Ela afirma que:

> Visando uma integração e a consulta mais rápida e eficiente aos acervos de pesquisa localizados em âmbito universitário, seria possível pensarmos em termos de uma rede de arquivos acadêmicos digitalizados, agregando núcleos de pesquisa em torno de questões técnicas, como procedimentos de armazenamento e publicação dos dados componentes desses acervos em um repositório virtual. (VEIGA, 2014, p. 17)

Para a disponibilização do acesso ao público, além dos esforços nas listagens e artigos escritos na área, está em curso a descrição musical do restante do acervo de Douliez, através da parceria com o CIDARQ. Com esta descrição, o acervo de Douliez estará disponível via internet no site do CIDARQ, através do aplicativo ICA-ATOM[13]. No site do LABMUS/EMAC/UFG, será disponibilizado um link de acesso, que se direciona ao site do CIDARQ, para as informações do acervo JFD.

Os internautas poderão acessar o acervo de duas formas. A primeira a partir do site do LABMUS EMAC: https://labmus.emac.ufg.br. Clicando na aba MENU, depois em Acervos LABMUS e, finalmente, em Acervo Jean Douliez, o pesquisador terá a chance de ler uma introdução sobre o acervo. No mesmo texto, constará um link para o site do CIDARQ e as instruções de como prosseguir. A segunda forma de acessar o acervo é mais simples, bastará digitar diretamente o seguinte endereço: https://cidarq.ufg.br. Ao entrar no site do CIDARQ, é só acessar a aba Pesquisa ao Acervo e depois Acervo JFD.

A figura abaixo mostra a página inicial do sistema ICA-ATOM. Nele encontram-se alguns fundos arquivísticos, entre eles, como demonstrado na foto abaixo, o fundo do arquivo Jean François Douliez.

Figura 6. Página inicial do ICA-ATOM.

[13] O ICA-ATOM é um aplicativo de código-fonte aberto para descrição arquivística. O nome significa International Council on Archives - Access to Memory, ou Conselho Internacional de Arquivos, Acesso à memória. É um aplicativo *web* de código aberto para padrões de descrição arquivística, multilíngue, e oferece opção de ser multi-repositório. Cf. informações retiradas do site do próprio aplicativo. IBICT Wiki. Disponível em: <http://wiki.ibict.br/index.php/Ica-Atom>. Acesso em: 20 de abr. de 2018.

Além das imagens das partituras disponibilizadas no ICA-ATOM, o acervo contará com uma pré-catalogação, a luz de visões arquivísticas e uma pré-descrição musical, a fim de facilitar a pesquisa e promover o acesso aos documentos a todos os cidadãos. Segue abaixo um exemplo do processo de descrição do acervo que está em construção:

Descrição musical - Jean François Douliez

Nome	Ave Maria		**Nome**
Gênero	Música Sacra		**Gênero**
Tonalidade			**Tonalidade**
Compasso	Quaternário		**Compasso**
Formação Instrumental	Canto e órgão		**Formação Instrumental**
Andamento	Andante Religioso		**Andamento**
Data	04 de dezembro de 1950 composição, 24 de agosto de 1979 (cópia?)		**Data**
Local	Belo Horizonte, Bégica (cópia?)		**Local**
Autógrafo	Jean François Douliez		**Autógrafo**
Dedicatória	A Honorina Barra		**Dedicatória**
Intérpretes			**Intérpretes**

Fonte: Planilha de descrição do acervo JFD/LABMUS/EMAC/UFG/CIDARQ em processo de construção.

São muitos os desafios e esforços que serão precisos fazer para que o público seja beneficiado, dentro destas perspectivas Bellotto nos lembra que:

> (...) é nesse sentido do acesso do cidadão ao universo da informação, seja a de caráter jurídico, trabalhista, militar, previdenciário, econômico, cívico etc. tanto quanto a de caráter cultural, social, educativo e de entretenimento, que os arquivos devem se posicionar na sociedade. (BELLOTTO, 1999, p. 169)

Os desafios encontrados não são de exclusividade do LABMUS/EMAC/UFG. Pesquisas demonstram que o trabalho com acervos é dificultado por inúmeros motivos. Seeger (2009, p. 36), por exemplo, ao falar sobre acervos de arquivos audiovisuais, constata que:

> (...) temos de combinar conhecimentos de biblioteconomia (para a dimensão da organização), habilidades técnicas (para a preservação), domínio das leis (para as questões de propriedade intelectual) e a capacidade de promover desavergonhadamente nossas instituições (a fim de que sua importância seja notada tanto por seu entorno institucional imediato como pelas agências de financiamento). (SEEGER, 2009, p. 36)

Cotta (2006, p. 34) fala da dificuldade que este campo de pesquisa enfrenta por desfrutar de uma metodologia mais sólida, muito recentemente:

> É preciso observar que a utilização de uma metodologia arquivística com bases mais sólidas é um fenômeno bastante recente, sobretudo no Brasil. A própria normativa internacional foi publicada há poucos anos, tendo sua primeira edição em 1994, pelo Conselho Nacional de Arquivos. Devido ao caráter incipiente desta metodologia, não são poucas as dificuldades no que diz respeito à sua aplicação prática, inclusive à sua utilização nos sistemas de recuperação de informação estabelecidos. (COTTA, 2006, p. 34)

As dificuldades encontradas pelos voluntários do LABMUS não foram somente a falta de comunicação entre voluntários para dar continuidade ao trabalho. Destaca-se aqui, a importância de um trabalho que não se limite às próprias barreiras físicas de uma instituição. Um trabalho que possa unir diversas áreas e órgãos pode aprofundar pesquisas dentro do meio acadêmico. Veiga destaca que é necessário estreitar relações entre comunidade, pesquisadores, professores, estudantes. Dessa forma afirma que:

> Essas reflexões juntam-se a outras e ficam como uma proposta a ser aprofundada por profissionais e estudantes interessados em integração, trocas e na democratização do conhecimento produzido na academia, e que estejam dispostos a romper com as barreiras impostas por linhas de pesquisas adotadas por núcleos que acabam trabalhando apenas no entorno de interesses próprios, fechando-se sobre suas produções. (VEIGA, 2014, p. 18)

O ideal seria disponibilizar para o trabalho não somente estudantes de música, mas, também, de outras áreas como a museologia, biblioteconomia, arquivologia, técnicos em TI e SI etc. Neste quesito, o CIDARQ tem demonstrado um apoio incontestável, já que sua equipe se demonstra transdisciplinar.

Outra dificuldade encontrada também não é exclusividade do LABMUS e do CIDARQ. O Doutor em Arqueologia e Pedro Paulo Funari (2006), ao resenhar o livro de Heloísa Bellotto (2004), conta dos desafios que os pesquisadores na área arquivística enfrentam quando precisam lidar com suas pesquisas, por causa da falta de publicações atuais na área:

> Todos que lidamos com arquivos, sentimos a falta de literatura atualizada sobre a gestão arquivística. Como Presidente do Grupo de Trabalho para Padronização de Procedimentos Técnicos para Preservação e Acesso de Documentos Eletrônicos (GDAE/UNICAMP), entre 2003 e 2005, pude notar como os desafios da documentação digital – agora tão ubíqua – não podem prescindir de um conhecimento aprofundado dos problemas epistemológicos e práticos da ciência arquivística. (FUNARI, 2006, p. 129)

Apesar de todas as dificuldades no trabalho arquivístico e de divulgação do mesmo, Michael Duchein (1977, p. 96), curador-chefe na Direção dos Arquivos da França, enfatiza que um instrumento de pesquisa em arquivos não pode se limitar a descrever os documentos que compõem um fundo. É preciso ir além. Duchein ensina que pode ser feito, por exemplo, uma introdução sobre a coleção, uma descrição, uma história sobre o próprio acervo etc., enfim, "deve preceder qualquer inventário de fundos[14]" (DUCHEIN, 1977, p. 96). Acrescenta que se isso for feito corretamente, as dificuldades serão sanadas, e os arquivistas poderão dar continuidade à pesquisa:

> *Un instrument de recherche d'archives ne peut pas, en effet, se borner à «décrire » sèchement les documents qui composent un fonds. Une introduction sur l'organisme d'où provient le fonds, sur son histoire, sur ses attributions et leurs variations, sur l'histoire du fonds lui-même, de sa formation et de son classement, doit obligatoirement précéder tout inventaire ou répertoire de fonds. Si cette étude est correctement réalisée, toutes les difficultés liées à l'application du respect des fonds sont pratiquement résolues. C'est en ce sens des qu'il faut désormais, à notre avis, pousser les recherches et les travaux des arquivistes.* (DUCHEIN, 1977, p. 96)

[14] Entende-se a palavra fundos, aqui, como repositório de documentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acervo de Douliez, passou por diversos processos através destes anos, tendo em sua história algumas continuidades e descontinuidades. Continuidades, em primeiro lugar que proporcionaram pesquisas aqui referidas. Além disso, houve um aprofundamento do trabalho, à medida em que se realizou parceria com um importante órgão da arquivologia da UFG: o CIDARQ. A ligação com um departamento especializado em processos de manipulação de documentos de função histórica, que pertencem aos chamados arquivos permanentes, enriquecem as ações realizadas neste sentido. Como destaque, temos a possibilidade de divulgação das obras no site do CIDARQ, através do sistema ICA-ATOM, que possibilitará o fácil acesso a essas informações em diversas partes do mundo, a partir de acervo digital. Nota-se, nos últimos tempos, a formação de um forte grupo de pesquisa dentro deste laboratório e, principalmente, neste acervo, com o objetivo de divulgar e tornar público esse patrimônio musical-cultural que Jean Douliez deixou para Goiás, contribuindo assim na construção do cenário musical e cultural do povo goiano.

REFERÊNCIAS

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes*. Tratamento documental. Segunda edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

BITTENCOURT, Marcia T. Brunatto. *A presença de Jean François Douliez na Música em Goiás*. 2008. 101 f. Dissertação de Mestrado em Música – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2008.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. In COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo (Org.). *Arquivologia e patrimônio musical. Scielo Books*. Salvador: Edufba, 2006. p. 15-38.

DUCHEIN, Michel. Le «respect des fonds» en archivistique: principes théoriques et problèmes pratiques. In: *La Gazette des archives*, nº 97, 1977. p. 71-96.

FUNARI, Pedro Paulo. Resenha sobre o livro: Arquivos permanentes. Tratamento documental In: *Revista CPC*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 129-132, maio/out. 2006.

NEPOMUCENO, Maria de Araújo. *A informação goyana na construção da nacionalidade*. Goiânia, Editora da UFG, 2003.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. *Conservatório de Música da UFG:* 16 anos. Goiânia: Gráfica do Livro Goiano, 1971.

_____. Jean Douliez: 1953 a 1963, uma nova era musical. In: *Revista Goiana de Artes*. Goiânia, v. 8/9, n. 1, 57-81, jan/dez 1987/1988.

_____. *Memória musical de Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2002.

SANDES, Noé Freire e ARRAIS, Cristiano Alencar. A Historiografia Goiana entre dois tempos: Goiás e Goiânia. In: *OPSIS*, Catalão-GO, v. 14, n. 1, p. 399-414 - jan./jun. 2014.

SILVA, Ana Lúcia da. *A Revolução de 30 em Goiás*. Goiânia: Cânone Editorial e AGEPEL, 2001.

SEEGER, Anthony. Uma história de dois arquivos: aquisição, preservação, digitalização e divulgação de acervos audiovisuais. In: *Revista IEB*, n. 48, mar. de 2009. p. 31-52. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34629/37367>. Acesso em: 14 de abr. de 2018.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo de; PEREIRA, Amanda Dias. Jean François Douliez: um belga compondo em uma cidade modernista no centro do Brasil. In SILVA, Ademir Luiz da; CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. *Modernismo, Modernidades:* Reflexões a partir do movimento moderno em Goiás. São Paulo: Edições Verona, 2018. (No prelo)

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo de; PINA, Isabel Roriz Pompeu de. Folclórica: Representações da Goianidade na Década de 1970. In ZANINI, Cláudia Regina de Oliveira; CAMARGO, Robson Corrêa (Org.) *Música na Contemporaneidade: Ações E Reflexões*. Goiânia, Editora da PUC/GO, 2015.

VEIGA, Ana Maria. Acervos Acadêmicos de Pesquisa: Possibilidades e Desafios. In: *Revista Esboços*, v. 21, n. 31, ago. de 2014. p. 68-85. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2014v21n31p68>. Acesso em: 21 de abr. de 2018.

ELIS REGINA EM ROMARIA: LUGAR, PAISAGEM E FÉ

Davi Coutinho Evangelista Johns Cuellar[1] (UFG)
coutinho.david@hotmail.com
Ana Guiomar Rêgo Souza[2] (UFG)
anagsou@gmail.com

Resumo: O contexto da Ditadura Militar (1964-1985) gerou vários movimentos artísticos no Brasil abrindo precedentes para que diversos artistas resistissem ao sistema imposto à sociedade brasileira. O período que abrange a abertura do regime (1977-1985) é composto por várias mudanças. A censura à imprensa vinha perdendo força (desde 1975), Geisel concedeu anistia aos exilados políticos (1978), a Lei de Segurança Nacional sofreu modificações e foi abrandada e o AI-5 foi revogado (1979). É nesse contexto que Elis Regina estreia o espetáculo "Transversal do Tempo" (1978). A canção "Romaria" de Renato Teixeira – uma das canções que compõem o referido espetáculo – é um de seus momentos mais fascinantes evocando a vida de um homem caipira que sai em romaria a fim de pedir ou pagar bênçãos a Nossa Senhora e se constitui no foco do presente artigo. Coloca-se como objetivo geral a análise de "Romaria" no contexto do espetáculo "Transversal do Tempo" com apoio em noções emprestadas da Geografia Humanista, como "lugar" e "paisagem", noções de "identidade" e "pertencimento", bem como elementos da análise fenomenológica embasada na proposição de Lawrence Ferrara (1984) em seu artigo *Phenomenology as a Tool for Musical Analysis*.
Palavras-chave: Romaria. Lugar. Paisagem. Identidade. Pertencimento.

Elis Regina in Romaria: place, landscape and faith

Abstract: The context of the Military Dictatorship (1964-1985) generated several artistic movements in Brazil opening precedents so that several artists could resist the system imposed on Brazilian society. The period covering the opening of the regime (1977-1985) consists of several changes. Geisel granted amnesty to political exiles (1978), the National Security Act was modified and slowed, and AI-5 was repealed (1979). It is in this context that Elis Regina premieres the show "Transversal of Time" (1978). The song "Romaria" by Renato Teixeira – one of the songs that make up this show – is one of its most fascinating moments, evoking the life of a country man who goes out in a pilgrimage to ask or pay blessings to Our Lady and it is of the focus this article. The general objective is to analyze "Romaria" in the context of the "Transversal of Time" spectacle with support in notions borrowed from Humanist Geography, such as "place" and "landscape", notions of "identity" and "belonging", as well as elements of phenomenological analysis study based on the proposition of Lawrence Ferrara (1984) in his article Phenomenology as a Tool for Musical Analysis.
Keywords: Pilgrimage. Place. Landscape. Identity. Belonging.

INTRODUÇÃO: INICIANDO UM DIÁLOGO

O período de 1977 até o fim da Ditadura Militar (1985) é marcado por profundas mudanças no cenário brasileiro. A ditadura total (1968-1977) começa a ruir e o Brasil inicia um processo de luta pela abertura do regime (1977-1985). A censura à imprensa vinha perdendo a força desde 1975 e Ernesto Geisel, em 1978, concede anistia aos exilados políticos, que agora poderiam retornar ao país. O Ato Institucional nº 5, decretado pelo presidente Artur da Costa e Silva em 1968 (considerado por diversos pesquisadores como o mais violento de todos os atos institucionais) é revogado no ano de 1979. O Brasil se encontrava derruído economicamente devido à dívida externa e à inflação crescente desde o "milagre" econômico; inflação alimentada inclusive pela correção monetária (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 417-444). Foi justamente esse contexto de crise quem gerou a ideia do espetáculo Transversal do Tempo estreado por Elis Regina em 1978.

[1] Professor na Secretaria Municipal de Educação e Esporte de Goiânia.
[2] Professora Diretora.

Na biografia de Regina Echeverria – "Furacão Elis" (2012) –, a cantora conta à escritora, numa entrevista publicada pela revista Veja (outubro de 1978), que a ideia do "Transversal do Tempo" havia nascido dentro de um táxi, no Vale do Anhangabaú, na cidade de São Paulo, durante uma manifestação estudantil:

Você imagina saídas, mas o sinal não abriu, o que podemos fazer? Ficamos sentados dentro de um táxi, numa transversal do tempo, esperando. Não te perguntam nada, não te pedem opinião... (ECHEVERRIA, 2012, p. 113).

A insegurança, o medo, as incertezas e angústias que o país vivia naquele momento perpassam o espetáculo em questão. A própria Elis Regina defende, na mesma entrevista cedida a Echeverria, a crença de que seu trabalho musical deva ter ligação com a realidade em que ela estava inserida:

> Alerto que os bailantes se sentirão muito agredidos, portanto não me cobrem. Se quiserem assistir, já estou avisando antes. Também não estou dizendo que todo espetáculo deva ser assim, e também não quero dizer que todos os outros farei desta forma. Mas eu peço desculpas, usando as palavras do Vitor Martins: 'Me perdoem, os dias eram assim'. A partir do momento em que resolvi que minha arte deve ter ligação com a realidade em que vivo, mínima que seja, lamento imensamente a cara amarrada, a falta de espaço, a falta de amigos. Também não fui preparada para isso, é o que me está sendo dado para digerir. Gostaria que fosse diferente. Mas também, como a maioria das pessoas, estou esperando o guarda acionar a mudança de cor do sinal. Enquanto isso, eu canto um sinal de alerta... (ECHEVERRIA, 2012, p. 113).

De acordo com a biografia de Arthur de Faria "Elis – Uma Biografia Musical" (2015, p. 165), cinco meses após a última apresentação do espetáculo "Falso Brilhante" (início de 1977), Elis se apresenta no programa de rádio "O Fino da Música nº 3", projeto da Rádio Jovem Pan, idealizado por Zuza Homem de Mello, amigo da artista. É justamente neste programa que se ouve pela primeira vez a canção "Romaria" composta por Renato Teixeira e imortalizada na voz de Elis. A gravadora "Velas" em parceria com o supermercado "Carrefour" lança, em 1995, o CD (póstumo) desta apresentação intitulado "Elis ao Vivo". Metade do repertório desta apresentação está no LP "Elis" (1977). Este LP é que contém a canção "Transversal do Tempo" de João Bosco e Aldir Blanc, a décima faixa do disco, música que inspirou o espetáculo homônimo. Várias outras canções deste CD também comporiam esse mesmo espetáculo como: "Caxangá" (Milton Nascimento/Fernando Brant), "Morro Velho" (Milton Nascimento), "Qualquer dia" (Ivan Lins), "A Dama do Apocalipse" (Nathan Marques/Crispin Del Cistia) e "Cartomante" (Ivan Lins).

A ambientação rural presente na canção Romaria, cuja letra aborda a vida do homem do campo, exaltando uma identidade (a caipira) e remontando à imagem das procissões, não foi bem aceita pelos críticos da época. Entendiam que a canção, supostamente pertencente ao gênero caipira, não teria afinidade com uma cantora no nível de Elis Regina. Ao que Elis responde: "Os intelectuais que torcem o nariz quando escutam 'Romaria' são uns marginais da cultura brasileira, são filhos espúrios da cultura europeia" (FARIA, 2015, p. 167).

Em entrevista cedida ao programa Globo Rural, exibida em 8 de outubro de 2017, Renato Teixeira fala acerca do preconceito presente no meio musical com relação à música caipira. A reportagem narra que durante três anos, Teixeira procurou alguém que gravasse sua canção: "(...) umas pes-

soas ouviram, mas não se interessaram muito não, tinha gente que achava ser caipira feio, isso tinha um preconceito forte contra isso, tinha mesmo, entendeu?!" (Trecho: 6 minutos, vídeo 1). Em 1977, Renato Teixeira foi pessoalmente procurar Elis Regina para mostrar a ela diversas canções, dentre elas "Romaria", que Elis quis gravar imediatamente. É exatamente na voz de Elis que a música ganha força e se torna uma das canções mais conhecidas do repertório musical brasileiro.

Mas qual seria a relação da canção "Romaria" no contexto que o Brasil vivia naquele período? E por que esta canção está inserida no repertório do espetáculo Transversal do Tempo? Visando elucidar tais questões, a proposta do presente trabalho é a de investigar fenomenologicamente a apresentação da canção Romaria, interpretada por Elis Regina no espetáculo Transversal do Tempo em Lisboa (1978).

1. MEU OLHAR, MEU OLHAR, MEU OLHAR: VISITANDO O GESTUAL DE ELIS REGINA EM DIÁLOGO COM OS VERSOS DE ROMARIA

Elis Regina, em sua interpretação de "Romaria" no espetáculo "Transversal do Tempo", permanece quase imóvel, mas, seus olhos falam e dão suporte ao texto cantado. Seu campo de visão está voltado para o alto, como alguém que dialoga com o divino, com a própria santa.

Figura 1. Elis Regina - 1978 Teatro Villaret, Lisboa 189Mo Completo Virtual Dub.avi.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=jkF79IF6X4I.

Na terceira estrofe do texto "Me disseram, porém..." Elis está com a mão direita sobre o peito, ela reforça a frase inicial através deste gesto. É a narradora-personagem falando de si, a mão no peito remetendo a ideia de "me disseram, me contaram".

Figura 2. Elis Regina - 1978 Teatro Villaret, Lisboa 189Mo Completo Virtual Dub.avi.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=jkF79IF6X4I.

A câmera vai fechando lentamente em Elis neste momento e a intérprete posta às mãos e fecha os olhos em sinal de prece. Elis realiza o último refrão desta canção com esta postura cênica representando uma oração, as preces que os romeiros fazem durante a procissão.

Figura 3. Elis Regina - 1978 Teatro Villaret, Lisboa 189Mo Completo Virtual Dub.avi.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=jkF79IF6X4I.

Essas imagens nos levam a concluir que Elis Regina, nessa interpretação encarna a figura do romeiro: alguém que dialoga com a santa, que pede a sua bênção, e que lhe traz a única coisa que tem naquele momento a oferecer – seu "olhar" de arrebatamento. Nas imagens (no gesto cênico de Elis), no texto (e na interpretação do mesmo) e na ambientação criada pelos demais instrumentos musicais percebemos a romaria seguir o seu curso – sua jornada.

Os espetáculos realizados por Elis geralmente são divididos em blocos temáticos. Podemos notar em vários shows já realizados por Elis a presença de momentos de tensão, geralmente compostos por canções que atacam diretamente a Ditadura Militar, e momentos de repouso abordando temáticas variadas como o amor, por exemplo, em Atrás da Porta (Chico Buarque/Francis Hime), Tatuagem (Chico Buarque/Ruy Guerra), Essa Mulher (Joyce/Ana Terra), etc., além da temática da vida no campo muito presente em algumas outras canções, como: Casa no Campo (Tavito/ Zé Rodrix), Morro Velho (Milton Nascimento), Quero (Thomas Roth) e a própria canção Romaria – canção a ser analisada. Elis tem seus momentos de fuga – não se prendendo a uma temática só – em seus espetáculos temáticos, são os momentos em que o espetáculo ganha até certo ponto um pouco de leveza, mas isso não significa que o foco central do espetáculo tenha se perdido. O espaço onde se passa o espetáculo Transversal do Tempo é predominantemente o urbano, mas vamos encontrar nesse espetáculo também canções que retratam o que estava acontecendo neste espaço temporal (1978) no cenário do campo (em contraposição com o cenário urbano), ou seja, temos aí um diálogo antagônico entre o urbano e o rural. As canções Morro Velho, Amor à Natureza, Qualquer Dia e Romaria, constam originalmente no espetáculo Transversal do Tempo e falam da temática do campo, mas destas apenas Qualquer Dia e Romaria estão presentes na apresentação deste show em Lisboa.

A canção Romaria remete a um lugar fora do contexto das grandes metrópoles, ou seja, o ambiente rural. A ideia de lugar é bastante controversa e fundamental para a Geografia Cultural. Trata-se de noção polissêmica dotada de diversos significados. De acordo com Ana Fani Alessandri Carlos (1996) no livro "Lugar no/do Mundo":

> O lugar é a porção do espaço apropriável para a vida – apropriada através do corpo – dos sentidos – dos passos de seus moradores, é o bairro, é a praça, é a rua, e nesse sentido poderíamos afirmar que não seria jamais a metrópole ou mesmo a cidade *latu sensu* a menos que seja a pequena vila ou cidade – vivida/conhecida/reconhecida em todos os cantos. (1996, p. 20)

A noção de lugar traz consigo a ideia de interação profunda através dos sentidos do homem para com os outros homens que coabitam ali, para com o espaço, além da necessidade de identificação do indivíduo para com aquele lugar e aquelas pessoas – o sentido de pertencimento. Quando sentimos que pertencemos a um determinado lugar é porque nos identificamos, nos sentimos aceitos – em casa –, e a partir do momento que nos sentimos aceitos por aquele lugar – e lugar nos aceita – passamos a portar uma identidade específica.

Em diversos momentos a letra da canção remonta a noção de lugar e paisagem (cena). O lugar, como já foi mencionado antes, é o ambiente rural e segundo YI-FU TUAN "o lugar é espaço estruturado", "construído a partir da experiência que temos do mundo" e "é a experiência, individual ou coletiva, que torna os lugares visíveis" (*apud* HOLZER, 1999, p. 71).

É de sonho e de pó
O destino de um só
Feito eu perdido em pensamentos
Sobre o meu cavalo
É de laço e de nó
De gibeira o jiló
Dessa vida cumprida a sol

A primeira estrofe dessa canção, já traz consigo alguns elementos (palavras) da vida no campo, elementos esses que transportam o ouvinte a um lugar específico – o ambiente rural. Cavalo, laço, nó, gibeira (maneira como o caipira pronuncia a palavra algibeira) e a ideia de labor ao sol – na frase "Dessa vida cumprida a sol" – deixam bastante evidentes o cenário do campo. Aliados a esse cenário textual podemos pensar os recursos sonoros (percussivos) que, na interpretação de Elis foram usados para reforçar a letra, ou seja, letra e música caminham juntas no sentido de estruturar – dar vida – a paisagem proposta pelo compositor, paisagem essa apresentada, através da interpretação, de Elis no show Transversal do Tempo (1978).

O meu pai foi peão
Minha mãe, solidão
Meus irmãos perderam-se na vida
A custa de aventuras
Descasei, joguei
Investi, desisti
Se há sorte eu não sei, nunca vi

A segunda estrofe da canção, segundo o próprio Renato Teixeira, na mesma entrevista cedida ao Globo Rural, mencionada linhas acima, aborda mais uma vez a questão do trabalho do homem – peão – em um determinado lugar, que sai para trabalhar o dia inteiro longe da esposa e a mulher fica em casa cuidando dos afazeres "é uma solidão total" (trecho: 4 minutos e 30 segundos, vídeo 2). O autor não mencionou os versos de 3-6 da segunda estrofe na entrevista, mas podemos perceber que a fugacidade/efemeridade da vida fica bastante evidente, além da palavra "joguei" que vai remeter a ideia de arriscar, fazer apostas, tomar decisões. Então o compositor arremata a estrofe em um tom pessimista "se há sorte eu não sei, nunca vi". Mas na entrevista ao Globo Rural o compositor fala a respeito da palavra "sorte": "o que toca esse povo é a fé, então não é a sorte, eu acho que fé é mais que sorte" (trecho: minutos e 52 segundos, vídeo 2). Ou seja, mesmo com os percalços da vida, de acordo com o autor, a fé é a mola que move os romeiros.

Me disseram, porém,
Que eu viesse aqui
Pra pedir de romaria e prece
Paz nos desaventos
Como eu não sei rezar
Só queria mostrar
Meu olhar, meu olhar, meu olhar

Já a terceira estrofe, traz um aspecto bastante comum nos espaços de ocupação popular com um quantitativo pequeno de pessoas – pequenas cidades/comunidades – o aspecto religioso. A indeterminação do sujeito em "me disseram, porém" evidencia a religiosidade que é passada – per-

petuada – culturalmente dentro do contexto do lugar, geralmente de pai/mãe para filho, ou seja, dentro do próprio seio familiar e, na maioria das vezes, reforçado pelo contexto – pelo próprio lugar. Nos versos de 3-4 dessa estrofe: "pra pedir de romaria e prece paz nos desaventos", a ideia de sacrifício – através da "romaria" e das "preces" – e com a finalidade de obter um milagre – paz nos desaventos – é bastante visível. A palavra "desaventos", que não existe no "dicionário formal", também é mencionada por Renato na entrevista ao Globo Rural "desaventos são coisas que o vento destrói" (trecho: 9 minutos e 6 segundos, vídeo 2). Já os versos de 5-7: "como eu não sei rezar, só queria mostrar meu olhar, meu olhar, meu olhar", trazem em seu conteúdo a questão de que mesmo que o romeiro – o eu lírico da canção – não saiba rezar ele traz consigo o seu "olhar" – a sua admiração, repeito e devoção ao divino, ou seja, a sua fé.

O "olhar" do narrador-personagem da canção traz consigo uma noção muito importante também da Geografia, a noção de paisagem, pois é através dos sentidos – do olhar – que se obtém a perspectiva da cena (paisagem). Tuan (1979) discorre a respeito da cena:

> Uma cena pode ser um lugar, mas a cena em si não é um lugar. Falta-lhe estabilidade: é da natureza da cena mudar a cada mudança de perspectiva. A cena é definida por esta perspectiva, o que não é verdadeiro para o lugar: é da natureza do lugar aparecer como tendo uma existência estável, independente de quem o percebe. (*apud* HOLZER, 1999, p. 72-73)

Portanto, podemos pensar a questão do "olhar" como algo bastante íntimo e subjetivo, dependendo de cada perspectiva. É complicado pensar que todas as pessoas têm a percepção de determinada paisagem da mesma forma, nem mesmo a mesma pessoa, pois a paisagem depende de diversos fatores: É noite? É dia? A luz, o clima e demais elementos, que são móveis e que compõem a cena vão sempre influenciar na perspectiva.

> Sou caipira, pirapora Nossa
> Senhora de Aparecida
> Ilumina a mina escura
> E funda o trem da minha vida

O refrão da canção Romaria apresenta outro elemento bastante importante no campo científico – a identidade. Neste trecho: "sou caipira, pirapora Nossa Senhora de Aparecida" o narrador-personagem se posiciona identitariamente enquanto caipira e enquanto romeiro, ou seja, reafirma e defende a sua identidade de caipira, além de se afirmar enquanto um devoto de Nossa Senhora de Aparecida – um católico. Podemos então perceber duas identidades muito características no ambiente rural brasileiro – lugar – presentes neste pequeno trecho da letra. Essas identidades também situam o narrador no contexto ao qual ele está inserido, reconhecendo-o como elemento integrante da tríade lugar/espaço/tempo. No entanto, não podemos negar o fato de que o narrador-personagem tanto interfere, quanto é interferido, pelo meio ao qual está inserido – é uma via de mão-dupla. Já o trecho "ilumina a mina escura e funda o trem da minha vida", pode ser entendido como um apelo ao sagrado que traga luz à "mina escura" que é a própria vida do romeiro. Temos aqui dois elementos antitéticos bastantes presentes no Barroco: luz e escuridão. "E funda o trem da minha vida", podemos entender este trecho como um pedido à santa para dar sentido – significado – à vida do romeiro.

Logo, a canção Romaria por ter em seu conteúdo textual a saga da trajetória dos romeiros que saem de Pirapora do Bom Jesus, passando por Taubaté e com destino a Aparecida – cidades do interior do estado São Paulo – perpassa muito a noção de lugar, ou melhor, dos lugares que compõem esse trajeto até a Catedral Basílica de Nossa Senhora Aparecida, também conhecida como Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida.

Romaria pode tanto ser entendida como uma caminhada – jornada – dos romeiros até o destino final – Aparecida, com a finalidade pedir uma graça ou pagar uma promessa, mas também pode ser entendida como uma caminhada da vida, dessa vida que tem suas venturas e desventuras, palco das relações/vínculos estabelecidos pelas pessoas que circundam ao nosso redor até o destino final – a morte.

Podemos então concluir que:

1. A noção de lugar insere o romeiro (narrador) afetivamente dentro do contexto que é a vida no campo, dando suporte para que ele se identifique com o lugar em que habita e gerando a "sensação de pertencimento", de "identificação" – de aceitação tanto dele para com o meio, quanto do meio para com ele;
2. Ao passo que a paisagem faz com que esse narrador consiga se situar neste lugar, através dos sentidos, da perspectiva, do "olhar", montando uma espécie de "paisagem sonora" – paisagem formada através da junção letra/sons/significados;
3. E finalmente, que os aspectos identitários – caipira e romeiro, em consonância com as noções de lugar e paisagem, são elementos que permitem que esse narrador se (auto) afirme, se projete e dê significados a sua vida no mundo.

2. UM OLHAR UM POUCO MAIS DETIDO E ATENTO: MÉTODO E ANÁLISE DA CANÇÃO

Ferrara propõe um método de análise musical de base fenomenológica composto basicamente por cinco estágios: 1º) Audições Abertas: escutas descritivas – descrição reflexiva – do texto musical a ser analisado, não há uma quantidade específica de audições – depende do pesquisador; 2º) Análise Sintática (estrutura): conjunto de várias audições e "descrições", nível descritivo, ajustes de significados semânticos e ontológicos que podem vir a mente do pesquisador durante essas audições, ouvir o som como tal; 3º) Análise Semântica (sentido): várias audições, análise das possibilidades "interpretativas" que o texto a ser analisado fornece, nível interpretativo; 4º) Análise Ontológica (ser, essência): várias audições, nível interpretativo aprofundado, entrecruzamento entre a análise sintática e semântica; 5º) Audições Abertas Finais: momento conclusivo, cruzamento tridimensional entre os níveis sintático, semântico e ontológico (FERRARA, 1984, p. 359-361).

A seguir, me propus a analisar fenomenologicamente a canção Romaria – composta por Renato Teixeira e interpretada por Elis Regina no show Transversal do Tempo (1978) apresentado em Lisboa (disponível no site youtube, link do vídeo disponível nas referências) – através do método proposto por Ferrara em seu texto *Phenomenology as a Tool for Musical Analysis* (Fenomenologia como Ferramenta para Análise Musical).

2.1 ANALISANDO...

Durante o processo da análise foram realizadas duas audições abertas. Na primeira audição percebemos que a música inicia ao som de um violão numa curta introdução, Elis começa a primeira estrofe e aos poucos alguns sons percussivos são acrescentados ao conjunto – apitos imitando o som de pássaros. No início do refrão um som percussivo imita os badalos do sino de igreja, um segundo violão (mais agudo) vez ou outra responde ao primeiro violão durante o refrão. A segunda estrofe permanece quase igual à primeira, a diferença é que mais alguns sons percussivos são acrescentados, inclusive um som imitando o chocalho de cascavel. A segunda repetição do refrão já terá o acréscimo de uma segunda voz (masculina). Na terceira estrofe, o teclado se junta aos poucos ao grupo, a segunda voz desaparece, e no fim dessa estrofe os pratos da bateriam preparam para a entrada da última repetição do refrão. A última parte do refrão vem novamente com o sino e a segunda voz e na sua última frase do refrão permanecem apenas voz teclado e percussão. Já na segunda audição, o violão inicia com uma rápida introdução, a voz de Elis entra em cena, a cantora a todo o momento dá ênfase a algumas palavras em sua pronúncia, além de fazer várias pausas expressivas fragmentando o texto. Na segunda e terceira vez em que o refrão se repete uma segunda voz (masculina) em intervalo de terça acompanha a linha melódica da voz de Elis.

A seguir, passamos a próxima etapa que foi a da análise sintática (estrutura), momento em que observamos três aspectos estruturais da canção: textual, instrumental e harmônico. Textualmente, a canção é composta basicamente por três estrofes de sete versos cada e um refrão de quatro versos que se repete. As rimas nas estrofes são predominantemente imperfeitas (toantes) e externas, ou seja, acontecem com correspondência parcial dos sons vocálicos e no fim dos versos – exemplos: p**ó**/s**ó**, n**ó**/jil**ó**/s**o**l [sóu]. Já no refrão essas rimas são predominantemente perfeitas (consoantes) e internas, ou seja, com correspondência total dos sons e no interior dos versos – exemplos: caipira/Pirapora, Pirapora/senhora. Mas as rimas que arrematam o refrão são as das palavras Aparecida/vida – perfeitas, externas e alternadas. Os instrumentos que compõem a obra (aspecto instrumental) são: vozes (principal e secundária), dois violões, teclados, percussão e bateria. Harmonicamente, a música é tonal (tom de ré maior, com passagem pela tonalidade relativa menor de ré maior – si menor), de harmonia simples, em que o aspecto harmônico tanto das estrofes quanto do refrão permanece quase que sem muitas surpresas harmônicas. São usados alguns acordes invertidos na harmonização (A/C#, D/F#, Bm7/A e G#m7(b5)/E), além de alguns acordes preparatórios (tensão) nos finais das frases musicais (F#7, G#m7(b5)/E, B7, A7, D7). Mas o acorde de F#7 nos chama atenção, pois é justamente este acorde quem prepara a harmonia para a passagem de ré maior para a relativa menor (durante a estrofe). O acorde de G#m7(b5)/E (que pode ser substituído por E7 numa cifragem mais simplificada) tem função subdominante (IV grau) estabelecendo uma cadência plagal com o acorde de Bm7 (I grau da escala relativa). A cadência do fim do refrão segue o caminho IIm7 – V/III – V7 – I e pode ser entendida como uma cadência perfeita, mesmo com a inversão do quinto grau (A/C#), pois rapidamente o quinto grau é reapresentado sem inversão (A7). Temos abaixo a cifragem completa da canção Romaria:

Romaria
D G
É de sonho e de pó
D G
O destino de um só
D A/C# Bm7
Feito eu perdido em pensamentos
F#7
Sobre o meu cavalo
Bm7 G#m7(b5)/E
É de laço e de nó
Bm7 G#m7(b5)/E
De gibeira o jiló
Bm7 F#7 Bm7 B7
Dessa vida cumprida a sol
G D/F# Em7 A/C#
Sou caipira, Pira __ pora Nossa
A7 D F#7 Bm7
Senhora de Apare _ cida
Bm7/A G D/F# Em7
Ilu _____ mina a mina escura
A/C# A7 D D7(4) D7 D7(9)
E funda o trem da minha vida

Ponte para a 2ª e 3ª estrofes: **D(4)(6) D(9)**

O meu pai foi peão
Minha mãe, solidão
Meus irmãos perderam-se na vida
A custa de aventuras
Descasei, joguei
Investi, desisti
Se há sorte eu não sei, nunca vi

Refrão

Me disseram, porém,
Que eu viesse aqui
Pra pedir de romaria e prece
Paz nos desaventos
Como eu não sei rezar
Só queria mostrar
Meu olhar, meu olhar, meu olhar

Refrão

A análise semântica (sentido, interpretação) foi realizada apontando algumas características bastante relevantes da canção e que dão sentido, de acordo com o olhar do analista, à obra. Observei a existência de várias palavras no texto que evocam lugares e paisagens rurais, gerando uma sensação de pertencimento e identificação em mim, enquanto analista, com esses lugares (mundos). Os sons percussivos parecem estabelecer um diálogo com a voz, uma espécie de canto e resposta, além de me transmitirem a sensação (reforçada pela letra e pela segunda voz) de um ambiente rural, pois imitam os sons de animais (pássaros e cobras) e sinos de igreja de cidades pequenas. A predominância dos violões acompanhando a voz dá a ambientação típica das procissões, de folias, de romarias, de festejos católicos, além da presença de uma segunda voz que acentua ainda mais esta

sensação. A harmonia tonal, de cadências bastante comuns, com predominância de acordes no estado fundamental e linha melódica sem grandes saltos intervalares geram a ambientação de uma canção "simples" e que muito se assemelha às canções de procissões religiosas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo revisitamos, dentro de uma perspectiva da Geografia Humanista e da Fenomenologia, uma das maiores canções pertencentes ao cancioneiro popular brasileiro – Romaria de Renato Teixeira. Na interpretação de Elis Regina esta canção ganha vida e se afirma enquanto canção que fala da fé do romeiro que vive no campo (do caipira). No espetáculo Transversal do Tempo (1978) apresentado em Lisboa, Elis interpreta com maestria esta canção e foi justamente deste vídeo que fizemos a análise ao qual nos propusemos.

As noções de lugar e paisagem, provenientes da Geografia Humanista, transportam o ouvinte a uma sensação de caminhada que tanto pode ser entendida, significada, como uma caminhada da procissão (da romaria em si), quanto uma caminhada da vida, da jornada própria da existência do indivíduo (com suas lutas, amores, sabores, dissabores, vicissitudes) até o destino final – a morte.

A análise da canção se deu através do método fenomenológico proposto por Ferrara (1984) que perpassa os níveis: sintático, semântico e ontológico. Realizaram-se previamente duas audições abertas, seguidas por várias audições que objetivaram descrever estruturalmente como se deu o processo de escuta (análise sintática). Posteriormente, passamos ao nível semântico onde interpretamos cada aspecto estrutural apontado nas audições dos níveis sintáticos e prévios. E por fim, realizamos várias audições, entrecruzando os dados obtidos nos níveis anteriores e visando uma análise mais profunda da canção Romaria.

Concluímos que a canção Romaria traz em seu conteúdo aspectos que evocam a atmosfera da vida no campo (lugar); geram um processo de identificação e de sensação de pertencimento desses romeiros – representados pela intérprete, pelos violeiros e pela segunda voz na canção – para com esse lugar; inserem, por fim, o ouvinte e expectador nesse lugar abrindo precedentes para que esse ouvinte participe da cena (paisagem) como romeiro também.

Por fim, a análise ontológica (ser, essência) trouxe uma aproximação ainda maior da obra, revelando alguns aspectos não observados anteriormente. As palavras enfatizadas pela voz de Elis Regina durante a interpretação de Romaria são justamente palavras comuns ao mundo caipira: laço, nó, gibeira, caipira, peão, etc. A intérprete usa do jogo de palavras para imergir o ouvinte no contexto rural. Aliadas às palavras enfatizadas pela intérprete temos os sons dos instrumentos: apitos representam os sons dos pássaros, chocalho representando o som de cobra cascavel, o triângulo representa o sino da igreja, os violões representam os tocadores de violões na romaria e a intérprete representa uma romeira. A métrica da canção é cadencial e compassada, sem alterações muito grandes, e essa regularidade da métrica é quem vai dar a cadência da romaria, ou seja, do andar da procissão. A segunda voz que se apresenta no refrão, simboliza a harmonia e a união dos romeiros, dentro do contexto da procissão, representa também o caminhar juntos, a comunhão que a fé, dentro da concepção cristã, traz aos homens.

REFERÊNCIAS

Material Impresso:

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O Lugar no/do Mundo*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996, p. 13-26;

ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Leya, 2012;

FARIA, Arthur de. *Elis – Uma Biografia Musical*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2015;

FERRARA, Lawrence. *Phenomenology as a Tool for Musical Analysis*. Oxford: The Musical Quarterly, 1984, Vol. 70, No. 3, p. 355-373;

HOLZER, Werther. *O Lugar na Geografia Humanista*. Rio de Janeiro: Revista Território, ano IV, nº 7, 1999, p. 67-78;

MARIA, Julio. *Elis Regina: Nada Será Como Antes*. São Paulo: Editora Master Books, 2015;

VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1997, p. 417-444;

Vídeos:

http://g1.globo.com/economia/agronegocios/globo-rural/noticia/2017/10/globo-rural-conta-historia-da-musica-romaria-de-renato-teixeira.html. Acesso em: 12 de fevereiro de 2018, 18:56;

https://www.youtube.com/watch?v=jkF79IF6X4I. Acesso em: 12 de fevereiro de 2018, 22:02.

FEMINEJO: HOW WOMEN ARE CHANGING BRAZILIAN COUNTRY MUSIC

Pyero Raphael Jaime de Melo Talone[1] (University of Maryland)
pyerotal@gmail.com

Abstract: This work seeks to point out possible causes that led to the recent rise of the feminejo – neologism that refers to the sertanejo sung by women – and in what way this trend influences the sertanejo musical scene. In order to do so, a brief history of the genre will be made, observing how the evolution of female participation took place both as protagonists and as themes of the songs in certain phases of the genre. Given the recency of the subject, there is a scarcity of publications directly related to the subject. In this way, this preliminary study was highly based on indexes of video-sharing sites and culture pages in print and online journals.
Keywords: Music and gender. Brazilian popular music. Social Media.

Feminismo: como as mulheres estão transformando a música brasileira sertaneja

Resumo: Este trabalho busca apontar possíveis causas que propiciaram a recente ascenção do feminejo – neologismo que faz referência ao sertanejo cantado por mulheres – e de que maneira esta tendência influencia o cenário musical sertanejo. Neste sentido, será feito um breve histórico do gênero, observando como se deu a evolução da participação feminina tanto como protagonistas quanto como temática das canções em determinadas fases do gênero. Dada a recenticidade do assunto, ressalta-se a pouca quantidade de publicações diretamente ligadas ao assunto. Deste modo, este estudo preliminar foi altamente baseado em índices de sites de compartilhamento de vídeos e em páginas de cultura em jornais impressos e *online*.
Palavras-chave: Música e gênero. Música Popular Brasileira. Mídias sociais.

INTRODUCTION

The music nowadays called *música sertaneja* is spread throughout Brazil and consumed by people of all social strata. While not all consumers admit liking it, the numbers don't lie: it is actually more viewed nowadays on YouTube than any other genre. As an outsider, one might think that this is a recent movement, possibly hastened by the advent of internet and social media. However, in 1992 – more than 20 years ago –, University of Campinas professor Dr. Suzel Ana Reily (1992, p. 337) stated the following: "today the genre can no longer be explained away: the *música sertaneja* industry is booming, and its record sales exceed those of all other Brazilian styles."

Despite the fact that this style has been part of Brazilians' everyday life, not much about it has been academically written. Scholars have preferred to focus upon Brazil's 'exotic' and 'exportable' musical genres, e.g., those more closely associated with the Afro-Brazilian heritage, such as samba and MPB. Reily identifies only three researchers who have studied *música sertaneja* in any depth: José Ramos Tinhorão, José de Sousa Martins and Waldenyr Caldas. (REILY, 1992, p. 337). My preliminary research on the theme has led me to conclude that from the moment of the publication of Reily's article until today, the attention academia has been giving to the subject is still modest. The work of American researcher Alexander Dent was an auspicious surprise and a good sign that the importance of this genre is starting to be acknowledged in other countries as well.

[1] Graduate Assistant.

The reason why *música sertaneja* has not been given enough attention by scholars could be further developed. However, it is not the scope of this research to thoroughly examine what has been written about *música sertaneja* – or even about feminejo, its freshest outgrowth with its even narrower corpus. I believe it is necessary to understand the origins of this style, to who and how it appealed in all its phases, how gender as a social construct affected the genre's development and how globalization possibly enabled the breakthrough of women`s country music in Brazil.

2. FROM MÚSICA CAIPIRA TO COLLEGE COUNTRY: A SUPERFICIAL INTRODUCTION ON A DEEP-ROOTED STYLE

Música sertaneja owes its strongest heritage to what is known in Brazil as música caipira, an umbrella term that refers to many genres that were popular in rural areas of the Central-South. Música caipira's main – and many times *only* – instrument is the viola caipira, a ten-string guitar with five courses of strings arranged in pairs.

According to Nepomuceno (2005, p. 55), the viola caipira arrived from Portugal to amuse the patricians – who did not always move to Brazil of their own free will – and it wasn`t long before the Jesuits realized that the instrument was an infallible weapon for the Jesuits to conquer the Indians. The instrument was popularized when the *caboclos* (people of mixed Indigenous Brazilian and European ancestry) started to make their own violas, establishing the tradition of música caipira[2] making and laying the groundwork for the genesis of *música sertaneja*.

Most sources claim that that traditional caipira genres became *música sertaneja* when they started to be recorded commercially in the late 1920s, but Reily points out that it was not until the late 1950s that this term became current with the population at large:

> In its vernacular use the term [caipira] has acquired negative connotations and might best be translated 'hillbilly'. A sertão, on the other hand, is a rural area distant from towns or cultivated areas (i.e., from civilization), so no such pejorative associations existed in relation to the adjective 'sertaneja'. In fact, the kinds of associations evoked by the idea of the sertão in the southeast regard a city-dweller's romanticized images of an idyllic, pure and stable rural setting, populated by stoic and hardy people. (REILY, 1992, p. 340)

The *música sertaneja* from this period is known as *música sertaneja de raiz*, or root *música sertaneja*. It is in this phase that *música sertaneja* consolidates most of the characteristics it still has in the present (many exceptions aside): a performance style involving *duplas* (duos) singing in parallel thirds to the accompaniment of a guitar and a viola caipira. The *duplas* sang about sadness due to isolation from nature or home; political humor, jilting and revenge, returning to the country after trying, unsuccessfully, to live in the city. The longing to the countryside where the persona of most songs used to live is seen in one of the most emblematic songs of this period, *Tristeza do Jeca* (Jeca's sadness):

[2] Based on what many scholars claim, Nepomuceno (op cit) explains that the term "caipira" would have as its origin the words caa (grass) and pir (which cuts) and that since the end of the 19th century, people from the rural West, Southeast and South of the Country were labeled as "caipiras", due to their physical and cultural similarities.

Eu nasci naquela serra
Num ranchinho beira chão
Tudo cheio de buraco
Donde a lua fai clarão
Quando chega a madrugada
Lá no mato a passarada
Principia um baruião
Vou parar com a minha viola já não posso mai cantar
Pois o jeca quando canta tem vontade de chorar
O choro que vai caindo
Devagá vai se sumindo, como as água vão pro mar

I was born off in those hills
In a hut, cradled by the ground.
Our house simple house so full of holes
And lit by moonlight.
And when dawn came,
There, in the forest, the songbirds
Started the morning's sounds.
I can't sing no more.
Because when Jeca sings
You wanna cry.
And the tears you cry then
Slowly flow away
Like water, t' the sea
(DENT, 2009, p. 30)

The second phase of this genre is identified by some authors as *música sertaneja romântica*, or romantic *música sertaneja*. According to Reily (1992, p. 353) – who, in the early nineties, would label it *música sertaneja jovem* (youth *música sertaneja*) – this music caters to the upwardly mobile second generation migrants who do not see themselves in the themes that deal with their parents' former rural life styles. The themes now revolve almost exclusively in the realm of romantic relationships. In fact, in the 1980s and 1990s, the agriculture had once again become an economic force in Brazil, with large farms and farmers' enterprises, which, with more and more skilled labor, began to export modern machines and make money with their products. This was reflected in a process of technical sophistication of the genre, as synthesizers, full orchestras, choruses and all sorts of other resources were introduced into the performances, with considerable amounts of money invested in the productions (REILY, 1992, p. 353).

The *sertanejos* were no longer seen by many as Jeca from the Jeca's Sadness song: now they not only wore brand-name clothes, they also had their own brands of products and hired services which they had not previously had access to. As put by Reily (1992, p. 354), while the more traditional duplas presented themselves in twin checkered shirts and jeans – the 'rural look', so to speak – modern duplas wear smart designer suits (Figure 1).

The recent rise of feminejo happened during the ongoing next phase of *música sertaneja*, the *sertanejo universitário*, or college country music. This label may appear to have been artificially created by the record companies, but it is most likely a movement that happened spontaneously in the interior of Brazil. The rise of this new type of music is linked by Antunes (2012, p. 89) to the better economic conditions of the country that allowed the access of millions of Brazilians to college education. Many young people moved away from their families, taking with them their guitars to the university campi and the bars around them (until then, the main venue for gathering young *música sertaneja* fans). Little by little, the talented ones started forming *duplas* and dividing their times between their academic duties and their musical careers.

Figure 1. Covers of albums from de raiz style duplas on the left, romântico CDs on the right.

In an article published in the newspaper *Folha de S. Paulo* in May of 2010, entitled "More pop, *Sertanejo* dominates the market." Bittencourt (2017) says: "*Música sertaneja* is no longer the same. Victor & Leo little resembles Tonico & Tinoco, as Luan Santana moves away from Chitãozinho & Xororó. The genre, which has gained an even more pop varnish in recent years, emerges as the most popular of the 2000s." She quotes Alexandre Schiavo, CEO of Sony Records: "*Música sertaneja* is the true popular music of Brazil;" and José Antônio Éboli, CEO of Universal Records: "The *sertanejo* is the artist who makes the most shows in Brazil, and when a *dupla* becomes a hit, they make one show a day."

The duplas from the *romântico* era didn't accept at first the new trend led by their succeeding generation. As put by Dent (2016, p. 33), "the duplas of the nineties, who themselves had been so strongly reprimanded for ruining everything, were now admonishing the kids for losing touch with the past." "Meanwhile," he adds, "college country began to eclipse all other genres of Brazilian music in terms of record sales, radio exposure, soap opera soundtracks, ticket sales, YouTube views, and downloads – licit and otherwise. It seemed to be taking over to an even greater extent than its predecessor had done."

The subjects in the lyrics of the college *sertanejos* are also very different from their predecessors`. According to Antunes (2012, p. 90), they are a reflex of the present time inasmuch as they talk about ephemeral loves, uncomplicated relationships and a great deal of individual independence. As we can see on the covers of their albums (Figure 2), they no longer have to necessarily fit in the *dupla* formation, and their visual identity has also considerably distinguished itself from other styles of *música sertaneja*.

Figure 2. Covers of singles and albums of prominent college sertanejo singers.

Before I move on to the subject of this article, namely the *Feminejo* and how it changed *música sertaneja*, I believe the understanding of it would benefit from a brief analysis of the role women had in the genre until here, both as the subject of the songs and as the performer of the music. Fortunately, this was the subject of Amanda Ágata Contieri's research, whose outcomes were published under the title "'The most played': analysis of women's representation in Brazilian country songs."

3. THE REPRESENTATION AND REPRESENTATIVENESS OF WOMEN IN *MÚSICA SERTANEJA*

In her dissertation, Contieri (2017, p. 66) identified 5 types of representation of women in songs where women were the main theme: the idealized woman; marriage; motherhood; the female body; and violence against women:

- The ideal woman theme is found in all three stages of *música sertaneja* but was more recurring in the *romântico* period. The songs in which this theme exists are full of characteristics that the enunciator believe women *should* have, such as "the perfume of a rose", "sweet and affectionate", "with a mouth that has never been kissed", with a "fragile way" and "the purity of a cherubim" (CONTIERI, 2017, p. 67).
- The importance of marriage for women, and how it brings a positive status to women – who should fear being single – is also recurring in all stages of *sertanejo* music. As a matter of fact, at times the *sertanejos* did not even care to be subtle, as is the case of a song entitled *Conselho Pras Moças*, or Advice for Young Ladies, in which José Fortuna tells them that how to "catch" a man and how to be attractive for marriage through a certain chasteness (CONTIERI, 2017, p. 79).

- According to Contieri, mothers are put on a sacred, untouchable plateau. They are seen with admiration for they struggle and suffer for the arduous task of raising their children. However, most songs, when talking about mothers, refer to them as a model of prototypical femininity, in which the only reason for their existence is motherhood (CONTIERI, 2017, p. 86).
- Contieri observed the objectification of women's body, as well as the disregarding of the female voice; in all stages of *música sertaneja*, In the early stages she identified the shaming of women who were either too thin, too fat, or anything that deviates from the stereotypical standards through a certain kind of humor. The woman's body is now spoken of in a more objectified way and with a greater sexual connotation, which can be explained by the greater sexual liberation of the time and greater distance – temporal and spatial – from the traditionalism of the countryside ancestors (CONTIERI, 2017, p. 112).
- The theme of women as object of violence was not found by Contieri in any song from the *romântico* period. In the *de raiz* stage, physical punishment is applicable to women who are too libidinous and mother-in-laws who are too intrusive (mother-in-law jokes are very common in Brazil). Surprisingly, this tendency was also spotted in a famous *universitário* song, where the enunciator loses his temper when he sees his wife topless and punishes her physically.

Before the rise of *feminejo*, female participation on the genre existed, but wasn't as expressive as male participation. During the *de raiz* phase, two females *duplas* stood out: the Castro sisters and the Galvão sisters. *Irmãs Castro*, as they were known, had their first album released in 1944 and had their first hit released the following year, when they recorded a famous composition by Nhô Pai: "*Beijinho Doce*" (Sweet Kiss, in English). The Castros Sisters became the country's first female duo to record *Caipira* songs and, for four decades, they released several songs and performed shows throughout Brazil and even in Latin America. (OLIVEIRA e FABRO, 2017). The *Irmãs Galvão* are one of the oldest *duplas* in Brazil, the sisters Mary and Marilene began their career in 1947 as children. After singing on the radio and participating in talent shows, Sisters Galvão became a hit with the songs "Carinha de Anjo" and "Rincão Guarani", and began to perform around the country. Among the duo's achievements are over 300 recorded songs and awards, including a Golden Record and a Latin Grammy nomination in 2002. (OLIVEIRA e FABRO, 2017). One solo singer can`t be left out for her importance on the repertoire and on the research of *música sertaneja*: Inezita Barroso. Besides having released more than 70 albums, Inezita hosted a TV show called "Viola, my viola", where she gave many *duplas* the opportunity to have their performances nationally broadcasted. She also wrote books and documentaries and was an avid defender of *música sertaneja de raiz*.

The *romântico* and *universitário* phases also have their representative female faces, the most prominent of them being, in my opinion, Roberta Miranda and Paula Fernandes. Both of them made their way to success with solo careers, rather than forming traditional *duplas*. Roberta Miranda is known as "the queen of *música sertaneja*" and was the first singer to sell more than a million and a half albums at the release of the first album, in 1986. (8 MULHERES QUE..., 2017). Paula Fernandes – whose music allegedly doesn`t actually fit in the *universitário* label but is contemporary to and performed in the same festivals as the *universitário* singers – has sold more than 4.5 million albums and recorded in partnership with many international stars, such as Plácido Domingo, Juanes, Alejandro Sanz, Taylor Swift, Michael Bolton and Shania Twain.

4. FEMINEJO, SOCIAL MEDIA AND GLOBALIZATION

Figure 3. Cover of Folha de S. Paulo, December 15, 2017. Headline says: The most heard artist in the country. Marília Mendonça surpasses names such as Michael Jackson and Legião Urbana in internet hits.

The rise of feminejo to the top of the charts in Brazilian music industry is directly linked to the widespread popularity of social media platforms such as Facebook and Twitter; video-sharing websites, such as YouTube; and music streaming services, such as Spotify. Many informal sources associate the genesis of the genre with the video responses women created – independently – to *sertanejo universitário* hits. As Taylor (2016, p. 121) puts it, new digital technologies afford users greater degrees of agency than in the past, making the possibilities of music making as ubiquitous as the possibilities of hearing it. Making music can be much cheaper nowadays, "since the rise of affordable digital technologies has made it possible to make and record one's own music cheaply, and to distribute it online at little or no cost."

In "New Korean Wave, Transnational Cultural Power in the Age of Social Media", Dal Yong Jin (2016, p. 152) claims that the global flow of cultural products has been expedited with the rapid growth of social media, such as Youtube and Facebook.

The lyrics of the embryonic period of feminejo can help understand how women started using YouTube to enable their voices to be heard and to have their "right of reply" over what they found didn`t represent them. The song below – *Aquele 1%*, "That 1%" – is one of the top hits of *música sertaneja universitária*, and it is sung by famous *dupla* Marcos & Beluti.

Eu abro a porta e puxo a cadeira do jantar	I open the door and pull out the chair
A luz de velas pra ela se apaixonar	of the candle lighted dinner so that she'll fall in love
Eu mando flores, chocolates e cartão	I send flowers, chocolates and a card
O meu problema sempre foi ter grande coração	My problem has always been having a big heart.
Ligo no outro dia no estilo Don Juan	I call the other day Don Juan style
Dormiu bem, meu amor?! É domingo de manhã	Did you sleep well, my love?! It's sunday morning
Vamos pegar uma praia, deu saudade do seu beijo	Let's go to the beach, I miss your kiss.
Trato todas iguais, esse é meu defeito	I treat everyone the same, that's my flaw
Tô namorando todo mundo	I'm dating everyone
Noventa e nove por cento anjo, perfeito	Ninety nine percent an angel, perfect
Mas aquele um por cento é vagabundo	But that one percent is a womanizer
Mas aquele um por cento é vagabundo	But that one percent is a womanizer
Safado e elas gostam	Naughty and they like it

The clip of this song was posted on Youtube in July of 2015[3]. Three months later, Sofia Oliveira and Gabi Luthai, a female *dupla*, posted a response video also called *Aquele 1%*[4]. The lyrics say the following:

Cê abre a porta e puxa a cadeira pra eu sentar	You open the door and pull the chair for me to sit.
A luz de velas só pra tentar me ganhar	The candlelight just to try and win me
Recebo flores, chocolates e cartão	I get flowers, chocolates and a card
Eu sei o que tem por trás desse grande coração	I know what's behind this big heart.
Liga no outro dia no estilo Don Juan	You call the other day Don Juan style
Estranhei em me chamar no domingo de manhã	I was surprised you called on a Sunday morning.
Coitado desse aí, ta com saudade do meu beijo	Poor thing, he misses my kiss.
Me trata como as outras	Treats me like all others
Isso eu não aceito	This I do not accept
Ta namorando todo mundo	You are dating everyone
Você ta mais pra 1% anjo perfeito	You're more 1% perfect angel
E todo o restante é vagabundo	And all the rest a womanizer
E todo o restante é vagabundo	And all the rest a womanizer
Não é disso que elas gostam	That's not what they like.

As the authors of response videos became more and more famous, the *feminejo* came to be no longer a digital response phenomenon, but an independent style with themes that are more relatable to the reality of women than what was portrayed by the predominantly male *sertanejo universitário*.

As Ferreira (apud LIMA, 2017) puts it, through feminejo women are able to say and do the same things that were previously sung by the men of *sertanejo universitário*: "Going to the motel, crying in a bar, drinking until passing out, revenge, etc." The fact that women began to share this poetics of the *sertanejo universitário* made it possible to overcome the "agrarian and sometimes sexist origins of all musical genres born in the countryside," as the historian defines it.

The issue of women's rights is also present. Sisters Simone and Simaria made the song "He hits her", against domestic violence. In the song, they address the woman's fear of breaking a relationship with a violent partner: "I'm hopeless, and if I leave, he'll end my life." (LIMA, 2017)

[3] https://www.youtube.com/watch?v=JFnWGEDZGBk
[4] https://www.youtube.com/watch?v=KIUk-M4_OPY

But is feminejo consciously feminist? On an interview to Folha de S. Paulo, Marília Mendonça, the feminejo singer that was on the cover of the newspaper's Friday edition says: "My feminism is not made of theory, textbooks or protests. I protest with my life [...]. *I am feminism*." Whether or not *feminejo* is designedly feminist, it is a social movement that has much effectiveness and repercussion because it is network based.

As Juri (2005, p. 191) puts it, by significantly enhancing the speed, flexibility, and global reach of information flows, allowing for communication at a distance in real time, digital networks provide the technological infrastructure for the emergence of contemporary network based social movement forms.

The social networks have a primary role in spreading the popularity of *feminejo* in areas of Brazil where *música sertaneja* is not traditionally cultivated, such as the Northeast. In fact, regarding social networks more generally, Barry Wellman (quoted in JURI, 2005, p. 91) has argued that "computer-supported social networks" (CSSN) are profoundly transforming the nature of communities, sociality, and interpersonal relations. "Although the proliferation of increasingly individualized, loosely bounded, and fragmentary community networks predates cyberspace, computer-mediated communications have reinforced such trends, allowing communities to sustain interactions across vast distances."

CONCLUSION1

The *feminejo* is an ongoing musical (social?) movement happening in Brazil. Therefore, it may be too early to gather any major conclusions on how much it affected the genre, or how much it changed women's life in Brazilian society. Based on the data provided by Youtube (fig. 4) and the obvious popularity of female singers nowadays, however, it is easy to believe that it is a movement that will have an important impact on the history of the whole genre.

Figure 4. Most viewed music videos by Brazilian artists on YouTube. 8 out of the 10 songs are sertanejo, from which 5 are feminejo.

Most viewed music videos by Brazilian artists

	Video	Views	Current avg/day
1	Michel Teló - Ai Se Eu Te Pego - Vídeo Oficial (Assim você me ...	780,616,092	179,734
2	Simone & Simaria - Loka ft. Anitta	497,738,236	450,667
3	MC Fioti - Bum Bum Tam Tam (KondZilla)	457,236,130	2,190,326
4	Maiara & Maraisa - Medo Bobo (Ao Vivo em Goiânia)	429,741,307	189,847
5	Marília Mendonça - Infiel - Vídeo Oficial do DVD	421,373,855	186,914
6	Maiara & Maraisa - 10% (Ao Vivo em Goiânia)	418,132,031	105,959
7	MC Kevinho - Olha a Explosão (KondZilla)	413,854,107	1,956,211
8	Marília Mendonça - Eu Sei De Cor - DVD Realidade	383,674,717	503,397
9	Henrique e Juliano - Flor E O Beija-Flor part. Marília Mendonça...	346,758,190	472,270
10	Jorge & Mateus - Sosseguei - "DVD Como Sempre Feito Nunca...	343,776,332	90,019

As previously discussed, the main themes of *música sertaneja* had dramatically changed to what it is now before, with the arisal of *sertanejo universitário*. However, when women started – thanks to the development of social media – being able to compete with men for the public`s attention, they were finally able to take on the leading role on many *sertanejo* hits. By being able to do so, they are – for the first time – able to spread the empowering discourse that women have the same rights as men to have fun and to be respected.

REFERENCES

ANTUNES, Edvan. *De caipira a universitário:* a história do sucesso da música sertaneja. São Paulo: Matrix Editora, 2012. 242p.

BITTENCOURT, Bruna. *Mais pop, sertanejo domina o mercado*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0405201016.htm>. Acesso em: 17 dez 2017.

CONTIERI, Amanda Ágata. *"As mais tocadas": uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas*. Dissertação de mestrado. Instituto de Estudos de Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2015. Campinas, 2015. 133 p.

DENT, Alexander S. "Hey! If I Should Grab Ya": "College Country" and the Ruralization of Urban Brazil. In PECKNOLD D. & MCCUSKER K. (Eds.). *Country Boys and Redneck Women:* New Essays in Gender and Country Music. Jackson: University of Press, 2016. p. 26-43.

_____. *River of tears:* country music, memory, and modernity in Brazil. Durham: Duke University Press, 2009. 312 p.

JIN, Dal Yong. *New Korean wave:* transnational cultural power in the age of social media. Urbana: University of Illinois Press, 2016. 240 p.

JURIS, Jeffrey S. The New Digital Media and Activist Networking within Anti-Corporate Globalization Movements. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science 597*, no. 1, 2005. p. 189-208.

LIMA, Juliana Domingos de. *O que é o 'feminejo'. E qual o lugar das mulheres na história da música sertaneja*. Disponível em <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/14/O-que-%C3%A9-o-%E2%80%98feminejo%E2%80%99.-E-qual-o-lugar-das-mulheres-na-hist%C3%B3ria-da-m%C3%BAsica-sertaneja>. Acesso em: 19 dez 2017.

NEPOMUCENO, Rosa. *Musica caipira:* da roça ao rodeio. São Paulo: Ed. 34, 2005. 434p.

REILY, Suzel Ana. Música sertaneja and migrant identity: the stylistic development of a Brazilian genre. *Popular Music*, v. 11, n. 03, 1992. p. 337-358.

OLIVEIRA, Amanda, and FABRO Nathalia. *10 cantoras e duplas sertanejas femininas das antigas*. Disponível em: <http://revistagloborural.globo.com/Noticias /Cultura/noticia/2017/03/9-cantoras-e-duplas-sertanejas-femininas-das-antigas.html>. Acesso em: 10 dez 2017.

TAYLOR, Timothy Dean. *Music and capitalism:* a history of the present. Chicago: The University of Chicago Press, 2016. 217 p.

8 mulheres que mudaram a história da música sertaneja. Disponível em: <http://paposertanejo.com/noticias/8-mulheres-que-mudaram-a-historia-da-musica-sertaneja/>. Acesso em: 18 dez 2017.

GUITARRA ELÉTRICA: RE-UNIÃO: HOMEM-REAL

Henrique Francisco da Costa Souza[1] (UFRJ)
henriquefcs@gmail.com

Resumo: Este artigo se propõe a evidenciar o caminho do homem ocidental partindo do pensamento sobre determinadas traduções de conceitos que se originaram no grego antigo para como pensamos a relação do homem com o fenômeno, Martin Heidegger, Celso Ramalho, Antonio Jardim, Emmanuel Carneiro Leão, entre outros, nos provoca pensar o lugar do homem com o Real para assim então podermos dialogar com música e como se dá sua instrumentalização, neste caso, a guitarra elétrica foi escolhida para pensarmos a unidade de escuta que nos diz Brasil, a escuta da música é o nosso meio para escutarmos Brasil, escutar o Real.
Palavras-chave: Ocidente. Martin Heidegger. Música. Guitarra. Brasil.

Eletric Guitar: Re-union: Human-Real

Abstract: This article proposes to show the ways of the Western man starting from the thought about certain translations of concepts that originated in the ancient Greek to how we think the relation of the man with the phenomenon, Martin Heidegger, Celso Ramalho, Antonio Jardim, Emmanuel Carneiro Leon, between others, causes us to think the place of the man with the Real so that we can dialogue with music and how its instrumentalization occurs, in this case, the electric guitar was chosen to think about the unity of listening that tells us Brazil, listening to music is our means to listen to Brazil, listen to the Real.
Keywords: Western. Martin Heidegger. Music. Eletric Guitar. Brazil.

1. HOMEM-REAL

> "O homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece"
> (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 6).

Ao passo do homem, experienciamos mundo desde este lugar gestado do húmus; sentimos, vemos, escutamos e somos habitando um corpo e deste corpo habitamos uma terra; sua humanidade é o ato de ser e fazer do homem, o humano do homem é o modo de ser no qual jamais sairemos por sermos-estarmos neste-deste lugar, ocupamos este homem que perspectiva mundo sempre e somente desde seus próprios limites. Pensar o passo do homem é pensar o movimento do *anthrōpos* e seu *logos* em seus desdobramentos, neste trabalho vamos empreender uma discussão sobre o percurso do homem e como dele se mostra a doutrina sobre a Verdade em Platão para o olhar instrumentalizante do homem para o Real (*physis*), tendo por característica do Ocidente, o homem que domina o Real e o agencia, seja no viés científico, religioso ou quaisquer paradigmas que possam surgir, onde a relação com mundo torna-se turva e o homem ocidental desloca-se como possibilidade do Real para se tornar seu senhor e agindo predominantemente em uma relação de voz ativa e passiva com a *physis*.

Emmanuel Carneiro Leão pro-voca na pergunta "Qual é o mundo em que vivemos hoje?" (LEÃO, 2009, p. 59) e nos con-voca à resposta:

> Vivemos num mundo de conquista e de dominação. Sobre o quê? Sobre tudo o que é real. De que maneira? De maneira a não poder haver no real nada que se esquive à dominação (...)

[1] Mestrando em Música.

> Esse processo é o processo da modernidade, que se estriba nas grandes possibilidades e nas grandes forças do conhecimento na ciência e na técnica. (LEÃO, 2009, p. 59)

À outrora de um gesto passado, somos o conseguinte do caminho já iniciado, Carneiro Leão e-voca a questão para o lugar que este trabalho quer empreender sobre, a questão do real e o lugar do homem, nesta pequena introdução de artigo, não podemos ser introduzidos no que desde sempre já somos nele, não podemos introduzir o Real. Nossa discussão sobre o lugar do Real é para eclodir o aspecto originário de nossa questão principal, Música. Perguntamos sobre a questão que nos é atravessada, a palavra música nos diz o memorar da Musa, a memória antes cantada, hoje, memória é sob o aspecto moderno de dominação do homem neste Real, a memória é sempre lembrada e jamais somos lembrados pela memória, o fenômeno Música é questão que nos diz Ocidente sobre sua tra-dução nos dias de hoje, vamos expor alguns pensamentos sobre a questão e os movimentos do que chamamos de Ocidente.

2. MÚSICA-OCIDENTE

2.1 UMA QUESTÃO A SEMPRE NOS SER: MÚSICA

Uma pequena nota para nos lembrar de não colocar ponto final quando falamos música, a música é, sendo questão jamais será solução a algo ou alguém – Mas como e por quê pontuam?

O ponto final é um dos processos de fala do Ocidente, o símbolo que determina um fim de algo, em uso corrente na língua e na escrita, a pontuação é a marca da gramatica que nos corta para a regra, Ocidente que corta com a pontuação da escrita, na escrita e também na música (escrita). O ponto marca o limite de algo, na escrita musical o ponto determina a altura do som, diz um nome, uma nota, o dó central a exemplo, é um ponto que marca o limite no entre claves da escrita (Figura 1).

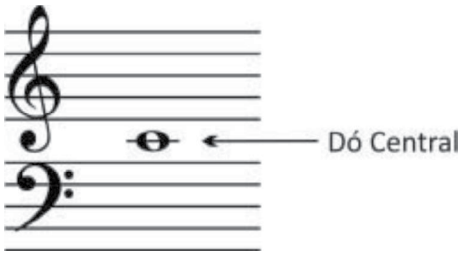


Figura 1. Demonstração do Dó Central.

Fonte: http://blog.opus3ensinomusical.com.br/ler-partitura/.

O ponto de-limita um som que (não) diz o nome da nota que o ouvido escuta, a vibração que atinge o corpo chama-se Dó ou 261,63 Hz, e neste movimento representativo da relação escrita e som, lemos o que não ouvimos e ouvimos o que não lemos, o desencontro entre escrita e som é patente em suas obviedades, e então, qual é o porquê da questão?

Na pontuação da escrita, faremos a verificação para falar da música, a música do modo Ocidente, a música pontuada, seja na partitura e seus diversos pontos no panorama cromático ou na

fala textual sobre música, na qual a ideia do progresso é a superação de todas as forças como matriz representacional. O ponto marca a música com o ponto final do Ocidente, que também nos marca para a fala, falaremos de muitas músicas neste trabalho, apesar da palavra ser a mesma nos casos, nem sempre queremos dizer o mesmo sobre a mesma palavra. Buscaremos o re-torno à Música, antes do ponto final ocidental, a música que nos é sempre música-questão.

Começamos nosso texto pelo fim, fim iniciado nos encaminhamentos das vicissitudes do Ocidente, diante deste percurso que trataremos no decorrer do trabalho, o Ocidente nos é o problema que dá fim ao real, gesto de ocidentalizar é flexionar o que se tem para uma perspectiva findante, diante do problema Ocidente, a música inserida nestas mesmas vicissitudes ocidentantes é a música que se encaminha à solução, não tida a priori como um problema mas solucionada como se fosse, a relação entre o problema e a questão começa em seu fim: na resposta ou na res-posta. Nossa travessia pelo problema e questão é ao passo da escrita que fundamenta o significado de Ocidente, não vamos a solução do Ocidente e sim para sua questão sobre como ele se dá pela música, e nesta música do Ocidente a representação é protagonista.

Diferente de um problema que nos concede a dinâmica positivista em direção a uma ou outra solução, não sabemos como solucionar a música tão pouco temos esse poder, música-questão não se soluciona, Música é sempre questão, no ponto que finda jamais será estabelecido na música como real. Falar música com ponto final é a língua que diz ao modo do Ocidente partindo de sua régua conceitual para os ajustes sistemáticos que representam ao que podemos ter para a música, o Ocidente coloca o ponto final na própria música quando a exemplos fala de conceitos como; ritmo, melodia e harmonia.

Nosso trabalho busca a fala da escuta da música, assim como a escuta da fala da música, na harmonia funcional que caminha balizando-se em sua relação com a resolução de suas operações objetivas, é a gramática da língua na qual Ocidente fala, o homem faz Ocidente desde si para si, a música ouvida é o temperamento que divide o saber (o sabor) na representação da re-solução que a função da harmonia funcional provoca (pleonasmo importante), para o fim.

Neste trabalho contemplaremos muitos usos de palavras com diferentes significados de seus usos correntes: pensamento, Ocidente, música, Brasil, corpo, mundo e etc. Em nosso extenso vocábulo de palavras com usos distintos, nossa busca é estar ao encontro dos mesmos, deixando em voga o olhar para a unidade que perspectiva o real, a principal questão em nossa travessia é pensar como a música se encaminha desde que sabemos do mundo até a co-formação de Brasil e como entendemos Brasil no mundo, pois nosso lugar de ser é o Brasil e contamos do vigor deste lugar para poder pensar e saber os limites de sua música, pois a música nos convoca para a questão e para além, pensar a música do Brasil nos leva para pensar a unidade da música Brasileira, no que faz a música do Brasil ser brasileira, unidade esta amplamente difundida principalmente nas determinações conjunturais dos gêneros musicais, no qual encontramos a fala sobre gêneros musicais brasileiros, desta evidência a questão nos confronta sobre a mesma unidade, esta unidade que faz o Brasil brasileiro mas em qual dimensão de discurso?

Nossa formação de Ocidente nos joga para o discurso que confronta a própria dinâmica do pensar, como encerrar a questão da unidade Música-Ocidente-Brasil? Sabemos que Música, Ocidente e Brasil não cabem nestas páginas, somente se pela via da representação, destacando o óbvio,

o que nos conduz são as obras bibliográficas de autores como Celso Ramalho, Antonio Jardim, Manuel Antônio de Castro, Martin Heidegger, Emmanuel Carneiro Leão e Gilvan Fogel são alguns dos pensadores que nos expõe à questão do Ocidente e suas consequências, por todas as leituras em nossa pesquisa, encontramos nestes autores a relação de tensão sobre as vicissitudes do Ocidente, cada um em sua própria maneira, olhares que se convergem à crítica do moderno como este lugar no qual a vida se vive em uma tonicidade platónica e deste epicentro chamado Platão, correm as ondas de suas obras onde vestígios são sentido desde outrora até o agora, quando nestes autores/pensadores não dialogam diretamente ante Platão, estão necessariamente dialogando ante alguma perspectiva originada em Platão.

Em nossa fala, perspectivamos o fio condutor no falar Música, Ocidente e Brasil para um instrumento musical que, a nosso ver, encaminham as questões para convergência do discurso ao modo Ocidente se manifestando como mais um de seus fins, a guitarra elétrica, dentro de seus percursos, ela é gestada muito antes do que temos agora como guitarra elétrica instituída pela prática empírica partindo de projetos paradigmáticos como as guitarras de Leo Fender e Les Paul.

3. GUITARRA: VIGÊNCIA DO CONCRETO

No gesto Ocidente, brota-se à ponta do ramo a guitarra elétrica, distante da raiz cronológica (de onde datamos o início da fala do Ocidente que trabalharemos mais adiante), a eletricidade da guitarra elétrica nos leva para fora da terra, no corte feito na árvore para extração da madeira e então esculpir o seu corpo, a própria fala do Ocidente é a tentativa de domínio do real, o sintoma antropocêntrico da técnica entre homem e mundo na qual a gênese da guitarra nos fala, é a evidência do corte entre homem e mundo, neste trabalho buscaremos tratar sobre os cortes do Ocidente, que separam o próprio homem entre seu corpo e sua alma; consequentemente, separa a música e apenas partindo desta separação que podemos pontuar o fim da música. No meio de tantos fins temos a guitarra elétrica, nascida para solucionar problemas, a guitarra elétrica surge na dinâmica do Ocidente que em seu progresso evolutivo, necessitava resolver o problema dos violões amplificados (MARSHALL, 2002).

Podemos chamar Ocidente a tradução histórica entre música-fenômeno e música-suporte, onde a doutrina da verdade iniciada em Platão é conduzida em direção a modernidade, no qual o lugar do concreto é o material, invertendo o significado de concretude, Antonio Jardim nos ajuda a entender:

> Concreto é uma palavra que tem origem no latim cum-crescere > con-crescere que quer dizer crescer junto, crescer com. Desse modo concreto não é só o que tem massa, o que é seguro e firme. Antes pelo contrário, na medida em que crescer, impõe movimento, dinâmica e, consequentemente, risco. Concreto é, assim, tudo aquilo que é capaz de desencadear realidade. E é nesse desencadear realidade que o concreto se vê melhor e mais propriamente realizado. Desencadear realidade é também, a seu modo, um modo de realização do pensar. À sua maneira, é isso que privilegiadamente realiza o pensar. É no desenvolvimento e no desdobramento desse cuidado que o pensar é mais pensar, é quando ele se realiza como um penso, ou seja, aquilo que desenvolve um processo de cura, que cuida e vela o real. É por esse desencadeamento que o pensar realiza o mais alto grau de sua vigência. Pensar é pensar o real. (JARDIM, 2005, contracapa)

Toda e qualquer música é concreta, como um processo de memória que se virtualiza na imaterialidade por ser "somente sonoro", negamos a apreensão musical como aspecto auditivo somente, evidência do corte no corpo do homem, jamais podemos ser somente ouvidos ou somente algum de nossos sentidos, não arrancamos os olhos quando ouvimos, nem arrancamos nossos ouvidos quando apenas vemos, não há a possibilidade de um apenas. Ramalho nos diz sobre a relação do entre em corpo-mundo-música:

> O espaço de apreensão musical não está determinado pelo ouvido tanto quanto pelo olho, não se pode reduzir o fenômeno musical a algo que só se pode ouvir ou só se deve ouvir e tapar os outros órgãos para que não atrapalhem a escuta do espaço musical. (RAMALHO, 2004, p. 8)

O homem ocidental representa: busca representatividade política, busca representar escuta apenas em um órgão, representa valor das obras de arte em seus suportes, busca a alma (*psique*) como representação de parte do corpo (*soma*), representa mundo nas ciências ex-atas[2] onde esvai-se de substantividade e adjetiva-se numeralmente. A representatividade nos advém como metáfora, em um ver mediado ante a res-posta, Gilvan Fogel nos diz:

> Conceito é símbolo. O saber representativo-conceptual – o conhecimento – é simbólico (...) O símbolo, por definição, não é própria coisa, mas evocação, substituição ou representação da coisa ausente. Representar, aqui, significa: estar no lugar de ou passar por. Sim, substituir o ausente. E a palavra da poesia, a palavra poética, i.e, instauradora ou realizadora, que, por isso, é a palavra essencial (...) isto é, a própria presença. (FOGEL, 2007, p. 43)

A fala poética é instauradora da presença, música e poesia são sua própria presença e não mediação para algum simbólico "as coisas não tem significação: tem existência" (CAEIRO, 1946, p. 71).

As coisas são; em seu próprio vigor, presença nos é questão e por característica ao Ocidente, o homem desvia-se da presença da coisa, seja a coisa Real como nascente e morte de toda e qualquer possibilidade ou apenas ante presença da mera palavra, no próprio fazer palavra ao nomear "(...) as coisas nomeadas são evocadas em seu fazer-se coisa. Fazendo-se coisa, as coisas des-dobram mundo, mundo em que as coisas perduram, sendo a cada vez a sua duração (...). Fazendo-se coisa, as coisas são gesto de mundo" (HEIDEGGER, 2015). Questionemos a requisição da presença da palavra poética nas práticas sobre música, a exemplos: escrita musical e fonogramas, no qual traduz-se de música-fenômeno para música-suporte e conseguimos dizer, sob a pronuncia do Ocidente, que dominamos o fenômeno e podemos acessar a música a qualquer momento, seja na partitura, CDs, MP3, enfim, a pronuncia do Ocidente diz que música é, e neste ser, há o recolhimento para o suporte como fim da obra. Como estamos nos orientando para pensar a proveniência, como contemplar o re-torno à música-fenômeno? Necessitamos caminhar expondo nossas diretrizes sobre como este caminho da pronuncia do Ocidente fala a tradução de música-fenômeno para música-suporte. Traduzimos ocidentalmente sem requisitar a presença, não requisitemos mais a presença do poeta para seu poema, nem a presença do músico para sua música.

[2] Ex-ato é fora do ato: grafado com hífen para melhor demonstrar o significado proposto como um desvio de concreção, ou seja, abstração do Real. Fala comumente dita pelo Prof. Dr. Antonio Jardim.

A via de tradução da relação presença: fenômeno para o suporte está no modo que o Ocidente se pronuncia, o instrumento musical é uma destas vias. O instrumento musical, é um objeto construído para produzir música, ou seja, a pronuncia do modo do Ocidente se faz na ob-jeção de um meio para algum fim, um meio diz de objeto e fim diz de objetivo, neste objetivo, música, faz-se sob a relação hierárquica de uma voz ativa sobre uma passiva, o instrumentista que age no instrumento para o seu fim, a música, é só mais um de muitos fins do Ocidente, objeta-se a língua, a prática, a teoria, a educação, conceito, etc. Sempre pensamos a ação dos dedos nas cordas mas quase nunca pensamos ação das cordas nos dedos.

4. HOMEM-*LOGOS*

O homem que detém o *logos*, entende e atua na natureza na mesma relação agente/paciente, o homem constrói pontes, prédios, foguetes, violinos, violões, destrói a natureza, protege e salva natureza, a humanidade do homem nos vem de seu poder de atuação; como se homem e natureza se opusessem e fosse possível para o homem estar fora da natureza, nesta natureza que também diz real, o lugar do homem é questão para pensarmos sobre a pronuncia do modo Ocidente. Nas construções do homem e seus domínios, obtemos um distinto instrumento musical, a guitarra elétrica, que nos é legada como um dos fins do Ocidente, a guitarra elétrica pronuncia ocidente como domínio do real, a técnica para construção parte da extração da madeira domínio da eletricidade, para produzir guitarras, necessita-se de captadores, bobinas, amplificadores, válvulas, pedais, cabos, soldas, metais, imãs, alto-falantes, palhetas, plásticos, enfim, a guitarra elétrica é uma força moderna neste Ocidente que demonstra a atuação da humanidade do homem sob o real/natureza, as técnicas de construção são as práticas que nos falam modernidade e desta modernidade vem a condição da relação com o tempo, sendo um instrumento cunhado há pouco no séc. XX, a guitarra elétrica é um importante instrumento que recolhe e expõe a vigência moderna do Ocidente.

A atuação do homem na natureza nos provoca para pensar o seu lugar assim como seus domínios, o homem domina a terra, domina a sua língua, domina a técnica, da agricultura, da pecuária, o homem domina. A cultura nos fala do como, como homem domina a sua terra e a nomeia. O homem põe o limite na terra criando estados e nações, desta linha a outra linha o homem demarca e nomeia, esta terra que pisamos fora nomeada de Brasil, a linha que marca a terra nos con-juga para a ideia de identidade, esta questão assim como a guitarra, nos advém sendo mais um dos fins do Ocidente. O que nasce nesta terra é Brasil, e a música? Este trabalho intende-se para pensar a relação terra-música para pensar música brasileira, afinal, se terra nos de-limita as margens do Brasil, como saber as margens do que faz música ser música brasileira e se há de se ter uma guitarra brasileira, afinal, a proveniência deste instrumento não se dá integralmente no Brasil e caminharemos para pensar esta proveniência, onde nasce a relação guitarra-Brasil? Pergunta que ecoará em nosso trabalho.

5. MÚSICA-CULTURA: RE-COLHER

Radicalizamos o pensamento para expor a nossa fala, buscamos as raízes na terra para falar do que brota desta terra, buscamos a fala da guitarra elétrica no seio da modernidade para seu vigor concreto de ex-sistencia para fora da terra, da colheita da madeira e o domínio do homem sobre a técnica, falamos domínio sobre o como o Homem lida com o real, o instrumento musical é uma das doações do real para o erigir música, mas como uma doação do real? Este trabalho expõe um pensamento que perfaz Ocidente dentro do Ocidente, nosso lugar de fala é também nossa condição de fala, não há como ter fala sem lugar, sem tempo, sem real. Ocidente é a cisão do homem com o real como sendo o seu senhor, antropocentrismo, aferimos o homem como sendo o senhor do real na justaposição que se dá os discursos cotidianos que falam mundo, a exemplo ao próprio entendimento corrente das palavras natureza-cultura e como o homem se coloca em relação ao real, desprendendo o homem do que se dá por realidade, como se fosse possível estar fora real. A colocação deste discurso antropocêntrico é velado nas interações disciplinares, o lugar ocupado pelas escolas, escolas de música, educação em geral, é onde contempla-se o ensino das normas técnicas para o domínio dos discentes, a escola de música nos corta os ouvidos do resto do corpo, perpetuamos a cisão entre graduações humanas e exatas, caracterizamos o mundo sobre cortes no real no qual, o homem, seu senhor, domina e esquece-se do inteiro.

A guitarra elétrica é sempre a ação do homem que toca com os dedos na corda, com a palheta, enfim, o homem age fisicamente na guitarra para produzir música, mas esquece-se do toque da corda do dedo, da tensão da corda pelo instrumento, da vibração que impacta o corpo como escuta da prática da guitarra elétrica, não tocamos um instrumento apenas com as pontas dos dedos ou muito menos escutamos com as pontas dos ouvidos, esquece-se do toque do instrumento que nos toca, o diálogo do toque jamais se dá ou se deu sem a escuta do corpo inteiro, prerrogativa esta seccionada no seio da terra que a liga com o homem, o homem é amputado de seu cordão umbilical com o real.

Introduzimos em nosso trabalho o modo de fala Ocidente, como o recorte no Homem do homem no real, o afastamento entre corpo e mundo que busca falar deste recorte sob o aspecto do homem que traduz o lugar da música-fenômeno para música-suporte, a guitarra elétrica nos advém como consequência desta tradução e todo o desvio de concreção proporcionada nas vicissitudes deste Ocidente, todo este repertório de idas e vindas sobre Ocidente, Música e guitarra elétrica é para poder pensarmos o vigor da guitarra elétrica no Brasil, e neste pensamento radical caminhamos para a fala desta re-união, corpo-mundo é des-corte ocidental.

Na guitarra encontramos muitas vozes, vozes que dizem jamais por números ou nomes representados por um alfabeto de 7 caracteres ou fonemas (A, B, C, D, E, F, G e dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) e sim por reunião que vem sempre de uma tensão, para gerar a tensão geradora (tensão que gera tensão que gera tensão...), precisamos esticar a corda, prendendo-a na madeira do corpo e na mão do braço do instrumento, conseguimos o som e também o silêncio a partir da corda tensionada na qual produz e não-pro-duz, o que os instrumentos musicais nos doam são seus corpos imbuídos da possibilidade em fazer memória carregando em si que traz em sua memória de outrora(s), na escuta do silêncio de sua memória nos conduzimos para o seu como-fazer, neste como-fazer que está sempre em justa medida dos limites dos seus corpos, afinal, para ter voz precisa-se de corpo e para ter corpo

precisa-se da memória, ou seja, na tensão da corda esticada re-colhe memória juntamente com o corpo que toca o corpo, o homem, instrumento musical, que musíca e gera memória, o corpo que toca o corpo, a voz criada dessa tensão nos é questão. Um corpo nunca é só e somente corpo, o fazer memória do corpo em outro corpo sempre é necessariamente fazer mundo, sempre mundo só é desde algum corpo, nossos limites são os nossos corpos, o corpo-guitarra é seu próprio limite, nossos limites que geram as vozes e em nossas vozes somos escuta e escutados, somos silêncio.

A questão nos leva e conduz o olhar em busca da unidade, unidade esta que se encontra no dito brasileiro ao falar da música, a língua que fala música brasileira é a música brasileira manifestando-se, ela acontece na fala de musicólogos, na fala do povo, na fala dos instrumentos musicais que são o cultivo da própria fala da música brasileira. Encontramos um desafio neste trabalho, o desafio de recortar com precisão e dizer onde começa e termina o brasileiro da música brasileira. Conceitos como brasileiro, brasilidade, nação brasileira, estado brasileiro e povo brasileiro, são segmentos que nos importam a relevância do pensar a terra, a música, o real e a linguagem.

À primeira vista é possível que não encontremos muita relação entre guitarra e Grécia, afinal de contas a guitarra elétrica carrega um enorme estigma dado pelo mercado estadunidense e suas indústrias, na qual sempre encontramos diversas disputas entre fabricantes, a exemplo Fender e Gibson, a relação da guitarra elétrica sempre foi estreita com a questão industrial, abordaremos melhor a relação no segundo capítulo.

À música, na guitarra nos conduzimos por seus percursos em busca da música, música sendo este lugar a se estar, no qual jamais saímos, pensamos guitarra desde a própria música, o pensar guitarra nos traz o desafio para pensar o que é música, pois é apenas partindo dela que podemos dimensionar o fazer/aparecer música no que lhe convoca, seja no corpo, na memória, no canto ou em algum instrumento, o pensar instrumentos musicais nos carrega nesta tarefa do saber música na negação de uma possível cisão entre corpo, memória, canto e instrumento; todos são como o mesmo, um fluxo para a música, sendo música, o corpo que toca a memória ou a memória do corpo que canta em cada qual percurso de suas densidades que correspondem a voz de cada instrumento. A voz que nos chama é o canto da guitarra e este trabalho se doará como corpo, memória, canto, instrumento/voz, sem cisão, para o saber guitarra.

A voz escutada neste trabalho será a voz da guitarra, ou melhor dizendo, as vozes das guitarras, o plural nos fala de número, gesto de multiplicidade que aqui não nos finita, as vozes das guitarras ouvidas serão as obras que nos dizem guitarra e ao mesmo tempo nos diz Brasil, cerco este formado por diversos guitarristas que elevam a questão do trabalho ainda como questão, Brasil que se forma a passos da memória que não se apaga no mundo, música que lembra e diz Brasil com suas tensões no mundo. Voz da guitarra que liga a terra, assim como um cordão umbilical, a relação telúrica que diz sempre como mesmo, guitarra e Brasil.

Pensaremos a guitarra pela via de interseção do ser-Brasil, no que identifica a produção e como isso se desenvolve, inter-seção é o nosso entre as obras que dia-logam Brasil, o nosso plural das vozes que escutamos quando ouvimos as guitarras serão o encontro no desencontro, ora, encontrar a relação guitarra-Brasil só pode se dar desde as suas próprias manifestações e suas tensões, o foco do trabalho se dará por exemplos de guitarra que soam no dia-logo neste entre Brasil(s), ou seja, nos debruçaremos na relação que fala sobre questão de identidade e Brasil desde a perspectiva da guitar-

ra, pois dia-logo já nos diz o discurso da di-ferença, pois na diferença encontraremos as guitarras que nos diz Brasil, porém este sem plural, como re-união, na diferença como identidade, nas inter-seções.

A exemplo, encontramos dois guitarristas brasileiros que expõem a questão desta diferença nas vozes quando escutamos Brasil, os guitarristas Toninho Horta e Kiko Loureiro expõem suas obras como músicas brasileiras e ainda assim, encontramos sonoridades muito diversas e ainda assim com muitos mesmos.

Abordaremos durante o trabalho, determinados guitarristas que nos dizem guitarra-Brasil e nos encaminharemos para esta união na unidade do par guitarra-Brasil, um pedaço relevante na nossa escuta sobre nós mesmos, quando falamos Brasil, falamos de limite, limite que nos identifica e nos liga a palavra, quando queremos falar de identidade e do que é Brasil, direcionamos para questão, em um esforço de encontrar o limite, ou seja, na identidade da unidade guitarra-Brasil. Nos limitamos a guitarra-Brasil, porém a questão que carregamos é: até onde este limite de fato nos limita, como conseguir dar limite a guitarra-Brasil?

Geograficamente, este trabalho é grafado e confeccionado no Brasil, informação esta de suma importância para situar a relevância deste empenho, buscamos neste saber do pensar guitarra, o saber desde onde estamos e vivemos, o Brasil, se insere neste recorte necessário para o trabalho que volta o olhar também para si, nosso lugar de fala é Brasil e deste lugar origina-se nossa primeira questão para o trabalho – O que é a guitarra brasileira?

O desafio nos vem no próprio recorte sobre o lugar da fala, como delimitar o que faz algo ser brasileiro? Pensar o nosso lugar se faz necessário para sabermos como e onde avançar, trazer ao trabalho o caminho trazido pela formação do ocidente é atuar na aurora do pensamento e sobre como fomos edificados a pensar o que e como pensamos, a formação do que temos como musical, até a conceitualização do que chamamos atualmente de guitarra.

6. O HOMEM HABITA A UNIDADE: *MEMÓRIA*-MÚSICA: LINGUAGEM

Não queremos dizer de modo algum que a guitarra ou guitarra brasileira se encerrem em nossa fala, nosso esforço é pensar o pensamento no olhar à questão ao que se abre como questão, o trajeto aqui percorrerá da margem ao centro, à essência na qual talvez jamais adentremos, porém aqui será o lugar do ciclo que se torna e re-torna música, de certo, reafirmamos que a guitarra não se encerra em nossos percursos e sim se abrem. Nas obras que aqui serão contempladas por seus respectivos fonogramas grafados como suas autorias, são os lugares que iremos para acessar nossos exemplos de fala, o que nos importará será sempre o encaminhamento trazido e levado pelo som de suas guitarras.

Como achar o brasileiro? – O brasileiro nos advém como recorte geográfico apenas? – Sempre e somente o que feito no Brasil, é brasileiro? – Como se dão as relações originárias da matriz Brasileira nas brasilidades do que podemos determinar como Brasil? – Se feito fora do Brasil, é impossibilitado de ser brasileiro em quaisquer circunstancias? – O fazer música brasileira (?) se dá no ato da composição/vivência do autor ou se dá na tecnicidade do processo de gravação para o fonograma? – Em qual medida a música do Brasil é legitima do Brasil e como se dão as influências externas? – Onde está a margem que nos diz o limite do que é música brasileira? – Onde habita a música brasileira?

De certo, fracassaremos se tentarmos responder todas estas questões, infiniremos a resposta como caminho na rés-posta na negação teleológica que assumiremos neste fracasso de tentar responder a nossa última questão – Onde habita a música brasileira? Dizendo: O que faz a música ser brasileira é a sua habitação no Brasil conjuntamente nas suas gêneses culturais – Afirmativa esta que apressadamente nos responde onde está a margem do que é Brasil, mas como a música há de habitar?

Não é a música que habita, e sim, nós que habitamos a música, a música sendo o gesto memorável da poética de habitar mundo "...poeticamente o homem habita..." (HEIDEGGER apud HÖLDERLIN, 2012, p. 165). Esta passagem nos desfaz sutilmente a relação antropocêntrica sobre o homem ser o senhor da música e sua serventia. Habitar não nos diz o mesmo que possuir um domicílio apenas, habitar nos conclama para a morada do homem, e nesta morada na qual o homem habita pertence a linguagem. "A linguagem fala como consonância do quieto" (HEIDEGGER, 2015, p. 24).

Ramalho nos acena sobre o lugar de habitar no cultivo à linguagem:

> "O homem hospedado na linguagem se estranha ao ver a profundidade e pluralidade das habitações. O estranho não são as culturas, mas o próprio homem, pois o estranhamento gerado por culturas diferentes não é uma questão entre culturas; seja uma mais estranha que a outra, o estranhamento crucial é sempre o originário do original, a origem. A humanidade é estrangeira na terra; e como habitantes da terra, nós humanos, somos seus hóspedes, não seus donos; provocamos estranhos nascimentos na cultura nascendo na linguagem. A terra hospeda a humanidade estrangeira e hostil; todas as culturas são estranhas à terra, o estranho é a humanidade não se reconhecer como terra e espantar-se ao tentar restabelecer esta compreensão. Habitamos consagrando e cultivando a relação essencial com a terra, reunindo corpo e terra em um todo, no riso amargo e na triste alegria comemoramos nossa mortalidade". (RAMALHO, 2009, p. 91)

Não queremos dizer ao falar linguagem a sua significação como sendo dispositivo composto por complexos técnicos para uma finalidade de mera comunicação e suas relações de troca desde um transmissor e receptor, ao falarmos linguagem, na tentativa de uma ausculta do real através da consonância do quieto, o silêncio irrompe no mundo como manifestação da linguagem e seu fator condicionante para o sentido de verdade no canto da musa memória (Mnemosyne), a música está para a linguagem como co-respondente do real, somos desde a linguagem, somos desde o silêncio que com-soa do quieto.

O filósofo romeno Emil Cioran (1987) nos fala sobre língua, linguagem, nação e terra ao falar "*It is no nation that we inhabit, but a language (...) Make no mistake; our native tongue is our true fatherland*"[3], que traduzimos como a não habitação na nação que representa, e sim, na linguagem, na memória.

Não habitamos nações, nem estados, habitamos na linguagem a íntima relação de língua nativa e terra, habitamos para cultivar na terra a língua desde a linguagem.

Terra Brasil, habitamos poeticamente por sermos dotados de poiesis (ποίησις) o que não nos faz sermos senhores da linguagem e sim seus hospedes, poiesis é o fazer do grego que nos atua radicalmente quando pensamos estados, nações e Brasil e os limites de suas definições, nos certificamos que a margem de nosso povo não pode ser uma linha ex-ata consonante representada na divisa

[3] "*It is no nation that we inhabit, but a language (...) Make no mistake; our native tongue is our true fatherland*" tradução nossa: Não habitamos uma nação, mas sim a linguagem, não se engane, nossa língua nativa é nossa verdadeira terra.

de um mapa cartografado ou uma aduana repressora, a margem dos povos é a tensão dissonante do fio condutor de suas harmonias, o que identifica Brasil é o canto de seus melos nas odes de suas vozes.

Os resultados deste artigo estão nas res-postas desde Real, o movimento do pensamento aqui empreendido é o próprio fulgor como resultado, re-pensar como estamos dispostos desde o Real é a nossa intenção, Música nos canta a memória originária, Ocidente nos corta o corpo desde Platão, Brasil nos marca como identidade-nação, Guitarra é o vigor do homem ocidental que diz identidade--nação em sua memória sobre o domínio da técnica que nos habita e diz Brasil ante todos os processos tecnológicos protagoniza re-união entre Corpo-Terra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAEIRO, Alberto. O Guardador de Rebanhos. In: *A Vida e Obra de Alberto Caeiro*. Fernando Pessoa. São Paulo: Global, 2017, p. 37-81.

HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. 7. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015, 230 p.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012, 269 p.

JARDIM, Antônio. *Música:* Vigência do Pensar Poético. Rio de Janeiro: 7letras, 2005, 254 p.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. O Corpo, a Terra e o Pensamento. In: CASTRO, Manuel Antônio (Org.) *Arte: Corpo, Mundo e Terra*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009, p. 58-73.

MARSHALL, Tony. Violão e guitarra. In: MARTIN, George (Org.). *Fazendo música: o guia para compor, tocar e gravar*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 151-158.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RAMALHO, Celso Garcia. Música e Cultura: A Escuta da Linguagem. *Revista Garrafa*, [S.l.], v. 2, n. 04, 2004. ISSN 1809-2586. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/9373>. Acesso em: 13 Abr. 2018.

RAMALHO, Celso Garcia. Música: Escuta Para Linguagem, 2009. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese de doutorado em Letras, 143 p.

"NAQUELE TEMPO, TUDO ERA POLCA" – REFLEXÕES SOBRE A MULTIPLICIDADE DE DESIGNAÇÕES DE GÊNEROS NA FORMAÇÃO DA MÚSICA POPULAR URBANA BRASILEIRA

Luciana Fernandes Rosa[1] (USP)
lfrosa1@gmail.com.br
Márcio Modesto[2] (USP)
marcio.flautista@hotmail.com.br
Silvia Maria Pires Cabrera Berg (USP)
silviaberg@usp.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar a questão de designação e denominação de gêneros musicais na produção musical urbana, desde meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX. Neste período várias danças europeias, como a valsa, a quadrilha, a *schottisch*, o tango, a polca e a habanera chegaram ao Brasil através das companhias musicais que se apresentavam no país. Sua fusão com ritmos e músicas de tradição africana, indígena e portuguesa, como o lundu, o batuque, o cateretê e a modinha, deram origem a denominações como polca-lundu, polca-cateretê, polca-serenata, maxixe, polca-tango, tango brasileiro e tango característico, entre outros, para músicas produzidas e publicadas nesse período. Estes gêneros posteriormente seriam englobados pelo choro, termo que, não obstante seja atualmente utilizado para designar um gênero em si, designa também a uma categoria discursiva que insere conceitos mais amplos. A palavra choro era empregada em meados do século XIX para designar reuniões e festas, ou os grupos musicais que executavam os gêneros acima relacionados. O surgimento do choro como conceito de gênero será investigado no decorrer deste artigo, assim como seu contexto sociocultural e a relação da polca com o choro enquanto gênero.
Palavras-chave: Choro. Música popular. Gêneros musicais. Polca. Música brasileira.

In That Time, it Was all Polish Music" - Reflections on the Multiplicity of Gender Designations in the Brazilian Urban Popular Music Production

Abstract: This article seeks to investigate the question of designation and denomination of musical genres in urban music production, from the middle of the nineteenth century until the first decades of the twentieth century. During this period several European dances, such as waltz, quadrille, schottish, tango, polka and habanera came to Brazil through the musical companies that worked in the country, and its fusion with rhythms and songs of African, Indian and Portuguese tradition, such as lundu, batuque, cateretê and modinha, gave rise to mixed denominations like polka-lundu, polka-cateretê, polka serenata, maxixe, Brazilian tango and characteristic tango, among others, for musics produced and published in that period. These genres would later be encompassed by choro, a term that, although it is currently used to designate a genre in itself, also refers to a discursive category that inserts broader concepts. The word Choro was used in the mid-nineteenth century to designate gatherings and parties, as well as musical groups performing the above-related genres. The emergence of Choro as a concept of genre will be investigated in the course of this article, as well as a socio-cultural context and the relationship between polka and choro, as a genre.
Keywords: Choro. Popular Music. Musical genres. Polka. Brazilian music.

INTRODUÇÃO

A afirmação "naquele tempo, tudo era polca", proferida por Pixinguinha em depoimentos registrados no MIS na década de sessenta, exemplifica com clareza a multiplicidade de atribuição de gêneros às músicas compostas no período compreendido entre meados do século XIX e 1920. O gênero musical que hoje conhecemos como choro teve sua consolidação como gênero após este perío-

[1] Musicista, professora de música e doutoranda em música.
[2] Musicista, professor de música e mestrando em música.

do, quando já se encontram várias obras musicais com esta denominação, nos programas e catálogos do conjunto Os Oito Batutas, surgido na década de 20 (MARTINS, 2014, p. 167), sobre o qual falaremos mais adiante.

A partir de 1808, com a chegada da corte portuguesa no Rio de Janeiro, o incremento econômico, social e cultural ocorrido na colônia modificou o ambiente musical da cidade. Por exigência da nova classe de aristocratas e nobres portugueses no Brasil, teatros foram construídos para receber companhias musicais em visita ao Brasil, que introduziram no país as danças europeias em voga na época no velho continente, como a valsa, a polca, a quadrilha, a mazurca, a *schottisch*, o tango e a habanera. Se por um lado estes gêneros eram executados nos salões de bailes para a elite, a música que se ouvia nas ruas, nas festas religiosas e executadas nos coretos, por bandas militares e conjuntos de negros alforriados e mestiços era uma mistura de gêneros populares como a modinha, o batuque, o lundu e o caterete, entre outros, gêneros estabelecidos no país desde o século XVIII, frutos do sincretismo das heranças africana e indígena, com influências trazidas pelos portugueses. Também surgiram bandas civis em fábricas e colégios e estes conjuntos foram responsáveis pela popularização e abrasileiramento do repertório das danças europeias. Apresentavam-se em coretos e traziam para a população mais simples o repertório orquestral que se executava nos salões de baile, mesclando estes gêneros mais dançantes ao repertório de marchas e dobrados. As danças europeias começaram a ser absorvidas pelos compositores da época, que passaram então a compor nestes gêneros, influenciados pelos ritmos africanos e indígena.

Neste período de aproximadamente meio século, na transição do Império para a República, houve uma profusão de gêneros musicais, encontrados em partituras sob os nomes variados como quadrilha, polca, lundu, tango, habanera, quadrilha e maxixe. Havia também designações híbridas como polca-lundu, polca-de-serenata, polca-caterete, tanguinho, tango brasileiro, tango característico, e até uma peça denominada *Lundu Característico*, de Joaquim Callado.

Desta época, iniciada por volta de 1850, destaca-se Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), nas palavras de Jose Ramos Tinhorão (2013), um compositor "semierudito", autor de tangos, polcas e operetas. Mesquita tornou-se conhecido por escrever muitas peças classificadas como tango brasileiro, com influência da habanera e do tango andaluz, mas já contendo a síncopa característica que posteriormente será encontrada no maxixe e no samba. Suas principais obras são a quadrilha Soirée Brésilienne, lançada em Paris no período em que o compositor lá viveu, e os tangos Olhos Matadores (1871), Ali Babá (1872) e Batuque (1874). O termo choro, no entanto, existia para designar encontros e festas, onde conjuntos de flauta, cavaquinho e violão, eventualmente acrescidos de um outro instrumento de sopro como o oficleide ou o pistom, executavam novas composições inspiradas nessas danças. O choro também era uma maneira de se executar estes gêneros, que diferentemente do brilho dos salões de baile e dos teatros musicados, era executado por chorões: músicos intérpretes e compositores desses novos gêneros, influenciado pelas danças europeias e pelos ecos de músicas do período colonial.

O que se observa em muitas obras e registros deste período, assim como em registros posteriores, é que estas denominações não necessariamente definiam precisamente um estilo único e característico às obras as quais eram atribuídas. Uma mesma obra poderia se encaixar perfeitamente entre dois ou mais estilos, dependendo mais de questões externas à própria peça como imbricações

comerciais ou sociais, do que propriamente de características musicais inerentes à composição em si, como aponta Cacá Machado, observando que, em um manuscrito de uma peça inédita de Ernesto Nazareth intitulada *Polca para Mão Esquerda*, na segunda página o título aparece como *Tango para Mão Esquerda* (MACHADO, 2010, p. 149). Machado ainda cita na mesma obra o musicólogo Carlos Sandroni, que justifica, sobre esta aparente imprecisão ou dubiedade de gêneros, que segundo seus estudos de testemunhos da época, "tango era o nome genérico de canções e danças considerados de influência negra, no quadro do mundo ibero-americano" (SANDRONI, 1997, p. 138 Apud MACHADO, (2010), p. 149-150).

Assim como o tango era utilizado para designar canções e danças com características definidas como "influência negra no quadro do mundo ibero-americano", nos dizeres de Sandroni, um processo semelhante ocorreu com o choro, que atualmente é um termo amplo que se refere a uma maneira de tocar, assim como um conjunto de peças com características semelhantes, entre as quais estes gêneros europeus influenciados pelo legado africano e indígena no Brasil. Veremos adiante como ocorreu este processo no caso do choro.

1. O SURGIMENTO DO CHORO NO BRASIL

O que hoje conhecemos como choro tem suas origens no Brasil por volta da segunda metade do século XIX. O termo tem sua origem controversa, como demonstram os diversos autores que sobre isso escreveram. Segundo Tinhorão (2013, p. 120) o termo pode ter surgido da maneira melancólica, chorosa de se tocar as músicas estrangeiras no final do século XIX; Ary Vasconcelos (1984, p. 17) acredita que a palavra é uma abreviação de "choromeleiros", uma corporação de músicos com importante atuação no período colonial brasileiro. Para Batista Siqueira (1970, p. 142), a palavra *chorus* em latim, que significa coro ou conjunto vocal, seria a origem do termo, em um processo denominado pelo autor como "colisão cultural" com o termo choro, no sentido de chorar. Segundo o folclorista Luís da Câmara Cascudo (1972, p. 275), a palavra vem do termo "*xolo*", que seriam bailes populares, dançados por negros, e devido à influência da língua portuguesa chegou ao país como xoro, sendo posteriormente grafada com ch.

A controvérsia e multiplicidade de significados atribuídos à palavra choro acompanha o termo desde a tentativa de se encontrar sua verdadeira origem, como demonstrado acima, ao significado que a palavra carrega através dos tempos até os dias atuais. O que hoje entendemos como choro é tanto um gênero musical, como uma categoria discursiva que abrange conceitos maiores, como relações sociais e culturais e até mesmo uma linguagem musical, que pode englobar diversos outros gêneros.

Mauricio Carrilho, violonista de choro e pesquisador carioca, corrobora essa ideia: "Digo choro como linguagem que inclui vários gêneros como a valsa, a polca, o tango brasileiro, maxixe, schottisch e quadrilha" (Maurício Carrilho, em entrevista concedida a Ricardo Rabelo, 2016).

2. ALEXANDRE GONÇALVES PINTO E *O CHORO*

Alexandre Gonçalves Pinto (1870- c.1940), carteiro e chorão, escreveu o mais antigo registro que se tem notícia sobre vários compositores, instrumentistas e simpatizantes, a maioria oriundos da nova classe trabalhadora emergente, do cenário musical no Rio de Janeiro. Seu livro é intitulado "O Choro – Reminiscências dos Chorões Antigos". O autor, popularmente conhecido como Animal, foi subestimado e criticado por muitos estudiosos por ter escrito coloquialmente, sem uso da norma culta. Na introdução de seu livro assim define o termo:

> Os Choros – Quem não conhece este nome? Só mesmo quem nunca deu naqueles tempos uma festa em casa. Hoje ainda este nome não perdeu de todo o seu prestígio, apesar de os choros de hoje não serem como os de antigamente, pois os verdadeiros choros eram constituídos de flauta, violões e cavaquinhos, entrando muitas vezes o sempre lembrado oficleide e o trombone, o que constituía o verdadeiro choro dos antigos chorões. Naqueles tempos existiam excelente músicos, que ainda são citados como os cometas que passam de cem em cem anos! (PINTO, 2014, p. 11)

Em seus relatos utiliza verbetes dispostos sem ordem cronológica ou alfabética, tanto de seus companheiros, músicos e anfitriões, como de grandes nomes como Heitor Villa-Lobos e Ernesto Nazareth. Há também alguns verbetes dedicados aos gêneros musicais da época, como a polca, a quadrilha e a modinha. Em seu livro o termo choro é empregado referindo-se às reuniões e festas, assim como aos grupos de músicos, do período compreendido entre 1870 e 1936. Os gêneros que aparecem listados no livro como executados nesses encontros são a polca, a quadrilha, a modinha, o lundu e o *schottisch*. Há momentos em que Pinto refere-se ao grupo de músicos, como no verbete intitulado *O quarto do Raymundo*, onde relata: "Pois bem, era raro o componente do choro que não fosse um assíduo frequentador do quarto do Raymundo" (Pinto, 2014, p. 78), ou então ao evento em si, como: "As festas na casa do Teixeira duravam sempre uma semana, e quem organizava o choro era o Raymundo" (op.cit.). Outro exemplo da utilização do termo como festa é encontrado neste curioso verbete de um homem conhecido como Alma de Maçon:

> Pois bem, vamos ao nosso alma de Maçon, que farejava um bom choro como quem num sábado do meiado do mês corre atrás dos dinheiros para o "boi com abóbora" do domingo. Em uma ocasião, foi convidado para um choro lá pras bandas da Terra Nova [...] Quando chegaram, o baile estava mole, em ponto de bala. Foram logo invadindo a sala e cada um tomou sua dama[...]. O choro estava destes que fazem levantar defunto do caixão. (Idem, p. 73)

Pela descrição do autor, que abarcou um período considerável da formação dos gêneros musicais, a polca já havia se consolidado como gênero tipicamente brasileiro. O autor frequentou inúmeros encontros de choro durante toda a sua vida e nos verbetes de seu livro há vários relatos onde aparece o termo polca, tendo inclusive dedicado um verbete exclusivo a ela:

> ...É possível que nos classifiquem de passadistas, mas se "O Choro"[3] não passa de uma recordação do passado, não devemos permitir que os ilusionistas trucidem as tradições,

[3] "O Choro" refere-se ao título do livro deste autor, de onde é extraído este trecho.

> esqueçam o que é puramente brasileiro e mistifiquem o que é nosso, com as bambochatas[4] que, repassadas da velha Europa cansada e carcomida, venham para a cidade Maravilhosa a título de... novidade. A polca cadenciada e chorosa ao som de uma flauta, fosse o flautista o Viriato, o Callado, o Rangel, ou seja o Pixinguinha, o João de Deus ou o Benedito Lacerda; [...] foi, é e continuará a ser a alma da dança brasileira, com todo seu esplendor de melodia e sua beleza de música buliçosa, atraente e às vezes convidativa aos repuxos do maxixe... sim, do maxixe, essa modalidade somente nossa e hoje oficializada nos grandes centros norte-americanos, onde foi resolvida a questão do fox e outras danças.
> A polca, a brasileiríssima polca, ainda é a delícia dos namorados, dos apaixonados ou a aproximação de dançarinos arrufados. Quantas vezes dois entes queridos se querem, mas se acham separados, aproveitam a cadência de uma polca para os segredinhos da pacificação. A polca, com toda a sua beleza, com todos os requisitos de elegância e com todas as tentações que sua execução provoca, jamais poderá desaparecer de nossos salões e nossas salinhas, como um preito de homenagem aos nossos bisavós e como um respeito às nossas tradições. (PINTO, 2014, p. 123-124)

A polca, pelos relatos do autor, foi o gênero que mais se popularizou no país, tendo surgido uma geração de compositores que sobre dela fizeram suas carreiras, como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Joaquim Callado. No entanto, com a democratização e apropriação doméstica, a polca também ganhou notoriedade entre os grupos e compositores das camadas mais populares, pulverizando-se assim por todos os estratos sociais, como aponta Machado (2010). Segundo este autor,

> Como vemos, a polca será o *medium* cultural (na sua origem latina, o que está no centro, que concilia opostos, mediador) da sociedade do Segundo Império: é tocando polca que os pianeiros, nome pejorativo para músicos de pouca formação musical e muito balanço, circularão pelos salões da elite; é pra ouvir polcas que essa mesma elite irá aos pequenos teatros pra assistir operetas e revistas; serão as mesmas polcas que as sinhazinhas tocarão ao piano, na privacidade de seus lares, e os conjuntos de pau-e-corda (flauta, violão e cavaquinho)[5] tocarão, com um balanço um pouco diferente, nas festas populares da Cidade Nova (bairro popular construído sob o aterro do canal do mangue). (Ibid. P.122-123)

Livingston-Isenhour e Garcia (2005) observam a denominação deste gênero como *polca-serenata* ou *polca ligeira* nas publicações impressas que surgidas nos anos 1870 a 1890 no Rio de Janeiro. Segundo os autores, a primeira aparição da palavra choro sugerindo a designação de gênero musical aparece em uma publicação de Chiquinha Gonzaga chamada *Só no Choro*, datada de 1889 (Ibid., p. 65-66), que apesar do nome era um tango característico, como aponta Siqueira (1975, p. 142). No entanto, tudo indica que a expressão "no Choro", neste título, refere-se ao choro como acontecimento musical, pois Siqueira complementa que "nessa época, não havia um tipo formal de música destinada ao grupo de choros existentes na Guanabara: podia ser um tango, uma valsa-canção, uma polca, etc" (op.cit.). Siqueira também aponta o surgimento do Choro Carioca, grupo com a formação básica de dois violões, flauta e cavaquinho, idealizado por Joaquim Callado (1848-1880), flautista bastante conhecido no Rio de Janeiro à época, e que popularizou o termo *orquestras de pau-e-corda* à época (Ibid., p. 138).

[4] Festa marcada por excessos; orgia.
[5] A formação inicial dos grupos de choro que são descritos no livro de Pinto.

3. DA POLCA AO CHORO

Não se pode precisar o momento exato em que o termo choro aparece para designar um gênero musical. Gonçalves Pinto (2014) em alguns momentos refere-se ao termo como um gênero, como por exemplo no verbete sobre Américo Jacomino (1889-1928), o Canhoto, quando diz a seu respeito: "Compôs vários choros, que são de uma beleza sem igual", ou no verbete sobre o flautista Elias, onde aparece o termo tanto como evento musical como um gênero:

> Foi organizador dos choros e dos maxixes naqueles tempos, em que ele era conquistado e adorado pelos donos dos mesmos. Além dos maxixes em que tocava, floria com sua maviosa flauta nos bailes que se davam naqueles bons tempos. [...] Era excelente flauta, e dos que quando botavam a boca na flauta os acompanhadores aguentassem! Pois era choro em cima de choro, e assim ia até de manhã [...]. Escreveu muito bons choros [...]. (Ibid., p. 163-164)

Por estes dois exemplos e outros de seu livro, nota-se claramente a utilização do termo choro para designar o conteúdo musical, e se não o gênero propriamente dito, talvez uma linguagem ou estilo composicional, à maneira que Sandroni se refere à utilização do termo tango, como foi apontado anteriormente. Também é possível que Pinto, que relata um período considerável, desde sua juventude até a idade avançada, tenha vivenciado a ampliação do termo choro de evento e comunidade de músicos para o estilo, gênero ou linguagem musical. Sobre este assunto, Aragão (2013) também levanta a suposição de que Pinto pudesse utilizar um termo já consolidado na década de 30 para se referir às músicas compostas no passado (ARAGÃO, 2013, p. 84), principalmente porque há referências de Pinto a compositores falecidos antes da virada do século, como Callado, como compositores de choro (Ibid., p. 83). Arriscaríamos dizer que, embora esta hipótese seja plausível, também é possível que Gonçalves Pinto tivesse se referido a músicas tocadas por volta da primeira década do século XX, quando já se encontrava o termo choro neste tipo de utilização. Quem nos dá pistas sobre esta possibilidade é Siqueira (1970), que relata a gravação de uma peça de autoria de Viriato, listada no catálogo da gravadora Columbia do ano de 1914, sob a designação de polca-choro. Siqueira observa que esta peça foi gravada pelo grupo de Malaquias, uma formação de músicos de sopros vindos das bandas militares, bem diferente da formação inicial do Choro Carioca, com cordas dedilhadas e um solista. Segundo Siqueira,

> esse procedimento arbitrário transforma completamente a história do Choro carioca, em sua autenticidade original. É uma pequena fanfarra executando fanfarras ambientadas. E, para cúmulo dos desmandos, grava uma autêntica polca de Viriato (*Como é doce*) como polca-choro, numa flagrante deturpação histórico-cultural. (Ibid, p. 144)

Para o musicólogo Siqueira, que escreveu o livro na década de 70, o processo de ampliação do termo choro, do nome conjunto musical para um gênero, surgiu como uma "deturpação histórico-cultural". No entanto para Gonçalves Pinto, que fazia parte do processo social onde o choro começa a florescer como gênero, a imersão neste contexto pode ter tido um efeito bem menos perceptível de transformação. Além disso, a julgar pelas declarações de Gonçalves Pinto sobre a brasilidade da polca e da necessidade da preservação deste gênero, ele estava mais preocupado com a

invasão de gêneros estrangeiros no país do que propriamente com a questão da denominação dos gêneros nacionais[6].

Ao que parece, Pixinguinha também vivenciou com naturalidade o momento de transformação de polca em choro, pelo depoimento registrado no MIS, a despeito de críticas recebidas ao seu choro Carinhoso, que foi considerado por críticos da época, especialmente Cruz Cordeiro, como uma música influenciada pelo jazz (VIANNA, H.,1999, p. 117).

A respeito do Carinhoso, Pixinguinha comenta:

> O Carinhoso foi composto por volta de 1916 e 1917. Naquela época, o choro tinha que ter três partes. Às vezes, a terceira parte era a melhor. A gente pensava que a inspiração havia terminado e surgia a terceira parte bem mais bonita. Então, eu fiz o Carinhoso e o encostei. Tocar esse choro naquele ambiente? Ninguém iria aceitá-lo. Quando eu fiz o Carinhoso, era uma polca lenta. Naquele tempo tudo era polca, qualquer que fosse o andamento. Tinha polca lenta, polca ligeira, etc. O andamento do Carinhoso era o mesmo de hoje e eu o classifiquei de polca lenta ou polca vagarosa. Mais tarde mudei pra chorinho. Outros o classificam de samba. Alguns preferiram choro estilizado. Houve uma quinta classificação – samba estilizado – que eu coloquei para fins comerciais. Se eu fizesse o Carinhoso hoje, chamaria de choro lento. Não tem nada demais. É preciso esclarecer que naquela época não havia choro e sim música de choro, música que fazia chorar. (depoimento de Pixinguinha a Hermínio Belo de Carvalho e Jacob Bittercourt no MIS, em 1966 e 1968, apud SILVA, M., FILHO, A., 1998, p. 97)

Vale lembrar que a polca era composta na forma rondó, em cinco seções, A-B-A-C-A, e o Carinhoso nunca ganhou a terceira parte, de que falou Pixinguinha ser a práxis na época. Esta tradição formal manteve-se até um certo tempo na história do choro, pois os choros de Jacob do Bandolim (1918-1969) são quase em sua maioria compostos em duas partes, com trinta e dois compassos em cada parte, o dobro de compassos das polcas e choros aos quais Pixinguinha se referia. Assim como o Gonçalves Pinto refere-se aos choros de compositores de polcas, Pixinguinha faz alusão ao fato de o choro ter que ter três partes, ao mesmo tempo que diz que "tudo era polca". Nesse sentido, é bem possível que a polca também fosse o nome genérico de composições que, embora seguissem um padrão formal, aos poucos foram encampando novas formas composicionais, resultantes de transformações gradativas pelas quais as músicas iam passando ao longo dos tempos.

4. MÚSICA PARA DANÇAR E MÚSICA PARA OUVIR

Outro fator suscitado por alguns estudiosos para este processo do surgimento do choro como categoria de gênero foi a possibilidade do surgimento de uma música mais contemplativa, ou "música para ouvir", em contraposição à "música para dançar". Um dos defensores desta ideia em relação ao choro como gênero musical foi Mário de Andrade, que atesta em seu verbete sobre choro no Dicionário Musical brasileiro a seguinte afirmação: "A concepção de choro como designativo de agrupamento instrumental ainda se prova pelo caráter anticancioneiro e anticoreográfico de certos choros", ou então que "certos choros são desinteressados, sem função utilitária nenhuma". O autor ainda assinala que "a rapidez é cada vez maior, se percebendo que a peça é concebida exclusivamente

[6] Ver citação de Pinto, p. 6.

para execução instrumental, até virtuosística, sem que sirva para mais coisa nenhuma, nem para cantar, nem para dançar" (ANDRADE, M., 1989, p. 136). Virginia Bessa (2010) em seu trabalho sobre Pixinguinha também corrobora esta ideia, lembrando que a música popular no início do século XX passou a ocupar lugares de entretenimento público como cafés, teatros e cinemas (ibid. p. 26), onde não havia lugar para a dança, como outrora nos bailes nas casas de pessoas – ou os "choros", no sentido de festa – como descritos por Gonçalves Pinto (2014). Bessa também levanta a questão da música popular ter passado pelo fenômeno ao qual o crítico argentino Diego Fischerman chama de "Efeito Beethoven"[7], que seria, segundo as palavras da autora,

> a contaminação da música popular por um tipo de escuta e de valoração estética oriundos da chamada "música culta". Esta se caracterizaria pela busca da abstração, pelo cultivo da música pura, desvinculada tanto da palavra (texto poético), como do corpo (dança/ritual)... (BESSA, 2010, p. 57)

A autora também lembra outra passagem de Mario de Andrade falando sobre a obra de Ernesto Nazareth, onde o musicólogo diz: "de todas as músicas feitas pras necessidades coreográficas do povo, ela é a menos tendenciosamente popular" (ANDRADE, p. 122, apud BESSA, 2010, p. 59).[8] Nazareth, de fato, queria que sua música fosse ouvida, segundo atesta o depoimento de Andrade Muricy, na obra de Edinha Diniz sobre Chiquinha Gonzaga, onde a autora aponta o contraste na maneira que os dois compositores, Chiquinha Gonzaga (1847-1935), e Ernesto Nazareth (1863-1934), se enxergavam como compositores:

> Chiquinha Gonzaga e Nazareth foram naturezas muito diferentes, mas que se completam. Chiquinha Gonzaga é mais popular. A sua arte está mais próxima da canção, gênero de eficiência incomparável sobre o povo. Nazareth tentou a canção sem êxito. Esse filho do povo, nascido no morro carioca, procedia de modo mais indireto para chegar ao público. Chiquinha Gonzaga, descendente de estirpe ilustre, tomou direto contato com a massa, sem esforço, como por impulso natural. Nazareth nem sequer escrevia danças para serem dançadas. A sua síntese admirável da dança urbana carioca, do choro, da seresta, é de caráter eminentemente artístico e concertístico. Não gostava de tocar suas valsas, os seus tangos, as suas polcas "para dançar". Isso o humilhava... Queria ser "ouvido" e se não lhe davam atenção, parava. Chiquinha Gonzaga estava inteiramente à vontade no terreno da música popular. Não visava, como Nazareth, a artística elevada. Era como um simples instrumento sensível, através do qual a alma carioca exprimia o melhor do seu sentimento. [...] (A.MURICY apud E.DINIZ, 2009, p. 130)

Esta diferença de posicionamento quanto à função de sua música entre dois compositores de um mesmo período (embora Chiquinha fosse mais velha que Nazareth), talvez fosse consciente no caso de Nazareth, que aspirou ser um pianista erudito, como nos lembra Machado (2010), relatando várias situações em que o compositor demonstrou esse desejo[9]. Nazareth popularizou-se como com-

[7] Sobre o efeito Beethoven ver: Diego Fischerman. *Efeito Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*.Buenos Aires: Paidós, 2004.

[8] Ver Mário de Andrade: "Ernesto Nazareth". Dicionário Musical Brasileiro, p. 122).

[9] O autor observa duas situações na vida do compositor, que demonstram o conflito de Nazareth por ser considerado o compositor de um gênero considerado popular: O relato do compositor por Francisco Mignone, por ocasião da visita do pianista e compositor Arthur Rubinstein pelo Brasil, que queria ouvir os tangos de Nazareth, porem este insistiu em tocar Chopin pro compositor, para a frustração de Rubinstein; o famoso episódio da crise nervosa que Nazareth teve em 1930 após um concerto de Guiomar Novaes, saindo do teatro em prantos e lamentando-se de não ter ido estudar na Europa e ter se tornado um pianista da estirpe de Guiomar Novaes (MACHADO, 2010, p. 130).

positor de tangos, que embora tenha sido um nome genérico para canções e vários tipos de músicas do início do século, como declarou Sandroni (apud MACHADO, 2010), notadamente na obra de Nazareth teve seu caráter voltado para um gênero instrumental menos dançante de que se poderia supor sua designação de gênero. Segundo Batista Siqueira, Henrique Alves de Mesquita teria sido o criador do tango brasileiro, e Nazareth, seu "sistematizador genial" (SIQUEIRA, 1970, p. 81). Tinhorão também aponta para o caráter pouco dançante dos tangos de Mesquita, como atesta neste trecho:

> A criação do tango brasileiro por um músico semierudito como Henrique Alves de Mesquita [...] e sua estruturação definitiva pelo elaborado pianista Ernesto Nazareth seriam responsáveis, afinal, por um certo caráter de virtuosismo do novo gênero, que o tornaria mais para ser ouvido do que dançado. (TINHORÃO, 2013, p. 115)

É interessante notar que o nome tango pudesse ser utilizado para tão diversos tipos de músicas, desde canções com ritmos diferentes até um gênero de caráter mais virtuosístico e instrumental, como observam Mário de Andrade e José Ramos Tinhorão. Porém, o termo choro como indicativo de um gênero instrumental, possivelmente derivado da polca, lembrando o verbete de Mário de Andrade e a observação de Batista Siqueira sobre a denominação de polca-choro em uma música executada por um grupo de sopros como uma "deturpação histórico-cultural", parece ser uma indicação de que o termo também poderia ter encampado diferentes gêneros dançantes, dentro de um gênero mais afeito à escuta. Sua associação direta com a polca se estabelece pela importância que a dança alcançou no início do século, e na afirmação de Pixinguinha, de que "naquele tempo tudo era polca".

No entanto, como observou Luiza Martins (2014), analisando o repertório do grupo os Oito Batutas, do qual Pixinguinha foi idealizador e membro, as mesmas músicas adquiriam diferentes indicações de gêneros em um curto período de tempo. Segundo o levantamento da autora, o folheto de vendas do tango *Os Oito Batutas* trazia a programação que o grupo de mesmo nome fazia no Cine Palais, no Rio de Janeiro, em 1919. Naquele ano, a programação do cinema contava com sete sambas, três nordestinas, trinta polcas e vinte tangos. Comparando-se este folheto com referências da apresentação do grupo na Bahia e em Pernambuco, em 1921, dois anos mais tarde, a grande maioria das músicas do grupo foram denominadas como choro, incluindo, por exemplo, a própria *Oito Batutas* e *Joaquim virou padre*, classificadas como tangos no folheto de 1919 (MARTINS, 2014, p. 167-173). Conclui-se, portanto, que não apenas polcas ganharam denominação de choro posteriormente, como foi o caso de *Carinhoso*, mas também os tangos.

CONCLUSÕES

O processo de formação dos gêneros da música popular urbana ocorreu, de forma intrincada, fortemente marcado pelos encontros entre as músicas vindas da Europa e os gêneros consolidados no país, por influências dos nativos, dos africanos e dos colonizadores portugueses. As composições surgidas como frutos destas fusões sofreram tentativas nem sempre bem sucedidas de serem classificadas com gêneros específicos, como o tango, a polca, e posteriormente, o choro. As fusões e nomes híbridos, como polca-tango, polca-cateretê e até polca-choro foram soluções encontradas por seus

compositores, ou talvez editores de músicas, como um esforço para enquadrar formas novas, produtos de encontros de gêneros e influencias musicais diversas, dentro de esquemas pré-estabelecidos, que já não se prestavam a denominar formas que ainda necessitavam de um amadurecimento histórico para que pudessem ter uma designação própria. Neste sentido, o termo choro, da maneira como é compreendido hoje, parece ter sido um caminho natural para classificação de uma ampla variedade de músicas oriundas de diversas outras formas musicais, como a polca, a quadrilha, o *schottisch*, o tango e o maxixe. De sua designação de evento musical ou grupo instrumental para linguagem ou até mesmo um gênero específico, vimos um caminho, por vezes tortuoso, que reflete os processos gradativos sofridos pelas músicas com características tão diversas, como estes novos gêneros formadores da musica popular urbana brasileira. Não temos a pretensão de esgotar o assunto neste trabalho, mas sim, possibilitar desdobramentos interessantes sobre processos semelhantes, como o ocorrido com o maxixe, que de dança também passou a designar um gênero, dos caminhos do próprio tango, da habanera, e das características musicais que tornaram o choro um gênero musical específico, além de linguagem, da forma de tocar e do encontro e do grupo musical, que se mantêm até os dias atuais.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Pedro. *O Baú do Animal – Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. Rio de Janeiro: Ed. Folha Seca, 2013. 280 p.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha – história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010. 348 p.

CARRILHO, Mauricio. *Mauricio Carrilho:* O choro existia 60 anos antes do samba. Entrevista concedida e Ricardo Rabelo no site Bafafá. Junho de 2016. Disponível em: <http://bafafa.com.br/mais-coisas/entrevistas/mauricio-carrilho-o-choro-existia-60-anos-antes-do-samba>. Acesso em: 11/4/18.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962. 797 p.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga:* uma história de vida. Nova ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. 315p.

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara E.; GARCIA, Thomas G. C. *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music*. Indianapolis: Indiana University Press, 2005, 254 p.

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias T. (Org.) *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. Capítulo III.

MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas:* história e música brasileira nos anos 1920. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014. 216 p.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro:* Reminiscências dos Chorões antigos. 3. ed., revisada e comentada. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014. 223 p.

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Pixinguinha – filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998. 324 p.

SIQUEIRA, João B. *Três vultos históricos da música brasileira:* Mesquita, Calado e Anacleto. Rio de Janeiro: Funarte, 1970. 251 p.

TINHORÃO, J. R. *Pequena História da Música Popular*. 7. ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013. 352 p.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso Etc. (História e Inventário do Choro)*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro Ltda., 1984. 271 p.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 1999. 196 p.

OLHARES SOBRE A HISTÓRIA E AS MUTAÇÕES NA ATUAÇÃO E PRÁTICAS MUSICAIS NA CORPORAÇÃO MUSICAL CACHOEIRA GRANDE/MG: UM ESTUDO DE CASO

Ana Carolina Malaquias Pietra[1] (UFMG)
krolzinhapl@yahoo.com.br
Edite Rocha[2] (UFMG)
edite.rocha9@gmail.com

Resumo: A Corporação Musical Cachoeira Grande é uma banda civil da cidade de Pedro Leopoldo/MG e a única instituição local que mantém suas atividades ininterruptas desde sua fundação (1912). Formada inicialmente por operários e diretores de uma fábrica de tecidos, a banda possui seu percurso atrelado à história do município, tendo sua atuação ao longo dos anos tangenciada e delineada por diferentes forças como a fábrica, igreja, cultura e a sociedade. O relato descritivo inicia com a contextualização do cenário onde a Corporação foi fundada, os primeiros anos de vida, construídos a partir de publicações sobre a cidade de Pedro Leopoldo, narrativas e documentos históricos, atentando para questões de atuação social que influenciaram sua prática durante os anos de atividade até os dias atuais. Através de tal percurso será possível estabelecer o diálogo entre as ferramentas de conservação e a busca por novas experiências musicais desenvolvidos nos dias atuais da corporação, associados ao processo de mutação na atuação e nas práticas musicais da corporação, hoje composta por banda civil e orquestra.
Palavras-chave: Corporação musical. Banda de música. Relato histórico-descritivo. Mutação na prática musical. Reinvenção da tradição.

Perspectives on the history and the mutations in the performance and musical practices of the Cachoeira Grande wind band: a case study

Abstract: Corporação Musical Cachoeira Grande is a wind band from the city of Pedro Leopoldo / MG and the only local institution that has maintained its uninterrupted activities since its foundation (1912). Initially formed by workers and directors of a textile factory, the band has its history linked to the history of the municipality, and its performance over the years has been tinged and outlined by different forces such as factory, church, culture and society. The descriptive report begins with the contextualization of the scenario where the Corporation was founded, the first years of life, constructed from publications about the city of Pedro Leopoldo, historical narratives and documents, paying attention to questions of social action that influenced its practice during the years of activity to the present day. Through this course, it will be possible to establish a dialogue between conservation tools and the search for new musical experiences developed in the current days of the corporation, associated to the process of mutation in the performance and musical practices of the corporation, now composed of civil band and orchestra.
Keywords: Wind band. Marching band. Historical-descriptive report. Mutation in musical practice. Reinvention of tradition.

INTRODUÇÃO

Pedro Leopoldo é um município do estado de Minas Gerais situado na Região Metropolitana de Belo Horizonte, 46 quilômetros a noroeste da capital mineira. Através da breve contextualização da cidade onde a Corporação Musical Cachoeira Grande foi fundada, verificamos inúmeros momentos de inter-relação entre a história local e da banda, além da inquestionável influência que o meio exerce dentro das práticas culturais.

[1] Doutoranda.
[2] Pesquisadora/Professora Adjunta (musicologia) na UFMG.

Um dos primeiros registros de ocupação humana mais antigos da América foi encontrado em Pedro Leopoldo no sítio arqueológico da Lapa Vermelha IV, segundo o site da Associação os Municípios da Região Metropolitana de Belo Horizonte[3]: o crânio de Luzia, de idade estimada em doze mil anos. Restos de cerâmicas, instrumentos, fósseis humanos em bom estado de conservação, pinturas rupestres, entre outros, foram encontrados pelo naturalista dinamarquês Peter Lund que lá se instalou, em 1835, para estudar a pré-história da região. Quinta do Sumidouro, um dos distritos do município em questão às margens do Rio das Velhas, conserva até os dias atuais construções valorosas historicamente, como a casa do bandeirante Fernão Dias Paes Leme (1674) e uma das primeiras capelas do Estado, a Capela do Rosário cujo altar foi esculpido por Aleijadinho.

Marcos Lobato Martins (2006) complementa que

> na época áurea da extração de ouro e pedras em Minas Gerais, a região passou a fazer parte do caminho de abastecimento da região aurífera, ou seja, as fazendas da região produziam gêneros alimentícios: milho, feijão e mandioca, criavam animais: porco, galinha e boi, com o objetivo de abastecer as regiões produtoras de ouro com as quais mantinham um intenso comércio. (MARTINS, 2006, p. 21)

Após este breve panorama inicial acerca da fase mais antiga relacionada ao surgimento da cidade, direcionaremos a narrativa a questões que estão atreladas à história e ao surgimento da Corporação Musical Cachoeira Grande. José Issa Filho (2012) conta que, logo no inicio do povoado, algumas pessoas procedentes de Pompéu se transferiram para o território de Pedro Leopoldo, dentre tais, as *três moças*, motivo pelo qual a então vila foi nomeada inicialmente de "Cachoeira das Três Moças, por causa das três moças que moraram ao lado da cachoeira. Com a instalação da fábrica de tecidos [...] ficou o nome de Cachoeira Grande. Vila Cachoeira Grande" (ISSA FILHO, 2012, p. 24).

Segundo relatos historiográficos, em 1890, Antônio Alves Ferreira da Silva visitou sua irmã na Fazenda Quilombo e conheceu a Cachoeira Grande, percebendo nela um potencial hidráulico maior do que o da sua fazenda, a Cachoeira dos Macacos. Em 1893, Antônio Alves adquiriu tal fazenda, iniciando as obras da fábrica têxtil (Companhia Cachoeira Grande), inaugurada no ano de 1895: "no começo da construção da fábrica de tecidos muitas famílias[4] de Sabará vieram morar em nossa terra, que nesta época não passava de um pequeno povoado, onde estavam chegando os trilhos da estrada de ferro" (ISSA FILHO, 2014, p. 36). De forma poética, José Issa Filho (2014) descreve como o povoado crescia com a chegada dos novos moradores para trabalhar na fábrica e das aspirações musicais que muitos já traziam consigo:

> "Um povoado que começava a crescer e que crescia feliz, com uma gente boa e alegre. Uma gente que, na maioria, amava a música, gostava de ter ao lado da casa ou na frente dela um jardim com bonitas flores e guardava no coração a bondade e a alegria da infância. Bondade e alegria da infância que dava à nossa gente amor aos pássaros, amor à música, amor às flores." (ISSA FILHO, 2014:36)

A Companhia Cachoeira Grande (a Fábrica de Tecidos) foi a primeira atividade econômica relevante na cidade, junto à atividade agropecuária. No princípio do século XX, a ampliação da

[3] Disponível em: http://granbel.com.br/index.php/municipios-metropolitanos/105-municipio-de-pedro-leopoldomg--municipio-de-pedro-leopoldomg/162-historia-de-pedro-leopoldomg.html Acessado em 23\06\2015.

[4] Inclusive uma destas famílias era a do primeiro maestro da Corporação Musical Cachoeira Grande: Cândido Moreira.

fábrica e a instalação de uma unidade de "branqueamento" do tecido, atraíram para Pedro Leopoldo mais famílias da região, desencadeando o surgimento das primeiras casas que abrigavam os funcionários da produção, manutenção e administração da Fábrica, cedidas gratuitamente pela empresa até o ano de 1920:

> "[...] uma grande área quadrada, cercada pela fábrica de tecidos e pelas casas em que moravam seus operários. Eram casas pequenas construídas pela companhia, quase encostadas umas nas outras, todas iguais, os telhados em duas águas, as paredes caiadas de branco, duas janelas azuis na frente, como se fossem olhos. [...] Com o correr dos anos, a fábrica foi crescendo, aproximando-se das casas, e o *Quadro*[5] foi-se estreitando. Acabou reduzindo a menos quatro metros de largura." (ISSA FILHO, 1993:19)

Outro advento do crescimento da região em decorrência das atividades têxteis, foi a construção da Estação Ferroviária Central do Brasil[6], inaugurada em 19 de Julho de 1895, aqui denominada Dr. Pedro Leopoldo, nome do engenheiro que havia feito o projeto e veio a falecer um ano antes de sua inauguração. Tal estação, construída em um terreno doado pela Fábrica de Tecidos às margens do Ribeirão da Mata, foi chamada em sua escritura de "Parada da Cachoeira".

Figura 1. "Parada cachoeira", em 1911.

Fonte: História do transporte urbano no Brasil, de Waldemar Corrêa Stiel (1985).[7]

[5] *Quadro* é um apelido local que denomina esta grande área que envolvia a Fábrica, onde se localizavam as casas, o Clube da Fábrica e a sede da banda.

[6] Atualmente a Estação funciona como biblioteca pública e praça para realização de eventos e concertos.

[7] Disponível em: <http://www.estacoesferroviarias.com.br/efcb_mg_linhacentro/pedro.htm>. Acessado em: 06/06/2016.

Seu funcionamento auxiliaria no desenvolvimento da região nas questões ligadas a produção agrícola, relação com outras localidades, transporte de matéria-prima e produto industrializado, fazendo com que, aos poucos a região que até então era chamada de "Cachoeira Grande", passasse a ser conhecida como "Pedro Leopoldo". José Issa Filho (2012) tece uma crítica as razões que envolvem a escolha do nome da cidade:

> "Nesta época, foi construída a estação da estrada de ferro, que recebeu o nome de Estação Ferroviária de Pedro Leopoldo. E em 1901, nossos políticos resolveram adotar o nome da Estação para a vila que então começava a crescer: Vila Pedro Leopoldo. E mais tarde cidade de Pedro Leopoldo. Nunca entendi o motivo dessa mudança. Talvez, quem sabe, uma fineza política, sem o menor sentimento poético. [...] O Dr. Pedro Leopoldo nunca esteve em nossa terra. Construiu, é verdade, o trecho da Estrada de Ferro entre Santa Luzia e Capitão Eduardo e morreu um pouco depois". (ISSA FILHO, 2012: 50)

É possível perceber como neste momento, a Fábrica (suas atividades e funcionários) era a força que mais atuava no cenário local, diretamente responsável pelo seu desenvolvimento econômico, social e agora cultural.

1. OS ANOS INICIAIS DA "CORPORAÇÃO MUSICAL CACHOEIRA GRANDE"

Neste cenário, surgiu em 1912 a "Corporação Musical Cachoeira Grande", criada por diretores e funcionários da antiga cia. Fabril Cachoeira Grande, para apresentações em festas, eventos religiosos, cívicos e principalmente entretenimento, uma vez que era de interesse da Fábrica atrair cada vez mais mão-de-obra para região. Neste mesmo período foi criado o "Clube da Fábrica", onde eram oferecidas atividades esportivas, bailes dançantes e shows de jazz.

Os primeiros anos da história da Corporação estiveram intimamente ligados a empreendimentos que marcam o avanço do capitalismo e da urbanização do Sudeste do Brasil, arraigados ao desenvolvimento industrial e à urbanização local, conforme descreve um antigo periódico local[8]:

> "Decorreram três anos e meio para construção do prédio e instalação do maquinário (da fábrica de tecidos). E para cá então, mesmo antes da inauguração da fábrica, vieram várias famílias, que passaram a prestar seus serviços na organização e funcionamento da indústria [...]. Dentre tais famílias, Cândido Moreira[9] estava entre elas, com inúmeros filhos já adultos e com o fim de encontrar trabalho na recente indústria, nela labutando por anos. Cândido fundou a primeira banda de música, que passou a ter o nome da localidade[10], nome este que a Corporação mantém até hoje".

A pedido da Fábrica de Tecidos, o primeiro presidente da Corporação, José Nicolau da Silva Lopes, e aquele que se tornaria o primeiro maestro, Cândido Moreira, reuniram numa casa cedida pela empresa aquelas pessoas que sabiam tocar algum instrumento, para iniciar os ensaios da ban-

[8] FERREIRA, Elysio Alves Gonçalves. "*A verdadeira história da origem de Pedro Leopoldo*". Publicado pelo periódico local, nomeado de "Oficina Humana". Sem ano.

[9] Seu Candu, como era conhecido da intimidade. Seus filhos se tornariam futuros músicos da Corporação Musical Cachoeira Grande: Raimundo, José, Altina, Nietaa, Lôra, Mario, Guilhermina e Elvira.

[10] Vale ressaltar que a banda de música foi criada no ano de 1912, alguns anos antes de sua emancipação e da troca de nome do vilarejo. Nesta época o local ainda se chamava "Cachoeira Grande".

da. José Issa Filho (2014) comenta sobre as habilidades musicais de Cândido Moreira, o *Seu Candu* e uma interessante atuação dos músicos durantes as sessões de cinema mudo:

> "Vou é falar sobre seu Candu, músico respeitado de minha terra, que foi maestro da banda de Música Cachoeira Grande de 1912 a 1920. Era pai de Mário de Candu e Dudu de Candu, todos dois também bons músicos. (...) As pessoas não costumavam acreditar em muita coisa que acredito. E acho que eles têm razão, não viveram naqueles dias, não conheceram a fábrica de tecidos nos seus bons tempos. Não conheceram o Quadro e sua gente, seu Candu com sua clarineta. O Cine Otoni do tempo do cinema mudo. Seu Candu com outros músicos animando aqueles filmes" (ISSA FILHO, 2014, p. 155)

Durante as primeiras missas locais, a corporação tocava hinos católicos e os fiéis cantavam em latim e as partituras manuscritas de alguns hinos se encontram no arquivo da Corporação. Alguns músicos ainda atuavam nas sessões do cinema mudo:

> [...] havia um conjunto que tocava enquanto as imagens se moviam na tela [...]. Tocavam músicas mais apressadas ou mais lentas, de acordo com as cenas. Se o filme terminava com um beijo, o conjunto tocava *Sobre as ondas* e se terminasse sem beijo, *Danúbio Azul* (ISSA FILHO, 1996, p. 174)

Segundo apontamentos historiográficos e entrevistas realizadas nos anos de 2015 e 2016, com músicos, familiares e memorialistas locais, a primeira apresentação da banda foi em 08/12/1912, data de aniversário da Fábrica, da Corporação e de Imaculada Conceição.

Figura 2. Corporação Musical Cachoeira Grande nos anos 40. Inauguração da Igreja Matriz[11].

Fonte: Geraldo Leão.

[11] Músicos, da esquerda para direita: Ulisses Fonseca, José Xavier, José Pires, José João Nassif, Urbino Joaquim De Souza, Zé Boi, Miro, Antônio Barbosa Chaves, Alípio Lúcio Ribeiro, Antônio Hilário Rodrigues, Mario Pereira Da Luz, José Tibúrcio, José Valdomiro, José Rigolô, Gercino Rodrigues.

Um excerto de redação manuscrita e preservada pelo memorialista local, Geraldo Leão, cita a atuação da banda também em eventos políticos, como a visita de uma autoridade:

> "No dia 22 de julho, houve o seguinte: o pessoal Pedroleopoldense convidou o Secretário da Agricultura, Sr. Daniel de Carvalho, para assistir às corridas. Então no dia 22 deste, às onze horas, a banda de música foi à Estação. Na hora em que o Vsa. Excia desembarcou, soltaram fogos e a banda de música entoou lindos toques[12]".

Durante os anos iniciais da Corporação, os instrumentos, uniformes e pagamento dos maestros eram mantidos pela Fábrica, uma vez que o grupo foi fundado pela mesma e Seu Candu, convidado dos diretores daquela época. Em 1920, a Companhia Fabril Cachoeira Grande recebia seu novo gerente, José Sérgio Machado, que incentivou seu filho, Zeca Machado, a assumir a regência da Corporação. Zeca Machado era violinista e pianista, "*tocava na orquestra do cinema mudo em BH e dava aulas de música. Ele era assim, muito tratável, educado, então Seu Candu continuou tocando na banda quando ele era maestro, até falecer*", explica Maria Natércia Machado Issa, filha de Zeca Machado, em entrevista cedida no ano de 2015.

Outro acontecimento marcante onde é possível observar o cruzamento da história local à banda foi a cerimônia de passagem de "Aldeia" para "Vila", datada de 1921. Ainda de acordo com informações cedidas pela Prefeitura Municipal, a lei Estadual nº 843 de 1923 elevou Pedro Leopoldo à categoria de Município, sendo este instalado em 27 de janeiro de 1924, para no ano seguinte, 1925, ter sua sede elevada à categoria de cidade. José Issa Filho (2014) relata que

> nesse dia deslocaram-se para nossa terra, vindo de Belo Horizonte, altas autoridades do Governo do Estado de Minas Gerais. As ruas, todas elas, ornamentadas com suas bandeirolas coloridas, serpentinas e balões. Duas bandas de música tocando bonitos dobrados, movendo-se pelas ruas da cidade, abrilhantando a festa. Foguetes espocavam nos morros em volta, sinos da igrejinha Nossa Senhora da Conceição, no centro da cidade, não paravam de tocar. Foi oferecido aos convidados, naquele dia, um lauto banquete com a orquestra local, regida por José Flaviano Machado, brindando os presentes com belas músicas. (ISSA FILHO, 2014, p. 95)

No ano de 1942, à convite de Zeca Machado e Sr. Juca Machado (ainda gerente da Companhia), Mário Pereira da Luz, natural de Lagoa Santa e então morador de Confins, começaria a reger a banda.

> "Havia uma banda de música que, sob a regência do Mestre Mário, respeitado maestro e compositor, fazia alvorada pelas ruas de nossa terra – no dia de Nossa Senhora, a padroeira do lugar, no dia do aniversário da cidade e da fábrica de tecidos – tocando alegres músicas. E nas ruas por onde passava, os moradores abriam as janelas de suas casas, mesmo nas manhãs muito frias, para ver a banda passar". (ISSA FILHO, 2012, p. 64)

A sede da banda nesta época foi transferida para dentro da fábrica, salão onde ainda acontecem os ensaios do grupo. Mário Pereira da Luz foi o regente que mais compôs e arranjou para o grupo em questão: 69 são de sua autoria ou foram arranjadas por ele. Após seu falecimento, em 1962,

[12] Caderno de Rosária Laranjeira – 24 de julho de 1923

vários músicos[13] tentaram amenizar a ausência de um maestro, inclusive um dos seus filhos. Neste período, a gerência de José Sérgio Machado terminou e a relação da Corporação com a Fábrica foi diminuindo. Apesar disto, até os dias atuais, a banda ensaia no local cedido desde o ano de 1976, ainda pertencente às propriedades da Fábrica de Tecidos[14].

Figura 3. Corporação Musical Cachoeira Grande, em frente sua sede, 1978.

Fonte: Acervo pessoal - Cássio Pezzinni.

No ano de 1976, o maestro João Evangelista de Paula, foi convidado pelo prefeito e presidente da Corporação Dr. Paulo Gomes, permanecendo até o ano de 1999. Após sua saída, Júlio de Paula Machado assume o grupo, seguido por Adalberto Barbosa da Silva, João Paulo Pereira e Ana Carolina Malaquias Pietra. Através do cruzamento de informações em livros de atas, documentos, catalogação das partituras, entrevistas, elementos iconográficos da Corporação e de memorialistas da cidade, foi possível chegar à tabela cronológica abaixo, sobre a atuação dos maestros da corporação desde seu surgimento, bem como sua formação e principais características musicais:

[13] Estes foram os músicos que se revezavam nas atividades de regentes: Ubino Joaquim de Souza (Bino Baiano), Tiago Venâncio, Geraldo Gonçalves da Silva José Tibúrcio dos Santos, José Pereira da Luz (filho de Mestre Mário) e Antônio Barbosa Chaves

[14] A Fábrica hoje está inativa e foi demolida, restando apenas sua antiga chaminé. O terreno foi comprado por uma empresa local de transporte, que a transformou em garagem. A sede da Corporação, apesar de estar dentro das propriedades, foi tombada pelo patrimônio e a banda possui autorização de ensaiar no local por tempo indeterminado.

Tabela 1. Regentes da corporação musical Cachoeira Grande.

Nome do Maestro	Período frente à corporação	Formação
Cândido Moreira	1912 - 1920	- Clarinetista. - Vindo de família de músicos, fundou a Corporação. - Não possui registros de arranjos ou composições.
José Flaviano Machado	1920 - 1942	- Violinista e pianista. - Músico de uma orquestra de Belo Horizonte. - Veio a convite de seu pai, presidente da Fábrica, reger a banda. - Não possui registros de arranjos. Compôs duas músicas.
Mário Pereira da Luz	1942 - 1962	- Clarinetista. - Iniciou seus estudos na banda de Lagoa Santa. - Foi o maior compositor da Corporação, além de ter feito alguns arranjos.
-	1962 - 1976	- Neste período, a Corporação ficou sem maestro fixo. Os músicos da época revezavam esta função.
João Evangelista de Paula	1976 - 1999	- Clarinetista e maestro da banda da Polícia Militar. - Iniciou seus estudos na banda de Rio Espera. - Era arranjador, mas não compunha.
Júlio Machado	1999 - 2003	- Clarinetista, militar e arranjador. - Iniciou seus estudos na banda de Dores do Indaiá. - Era arranjador e não compunha.
Adalberto Barbosa	2003 - 2005	- Bacharel em saxofone. - Iniciou seus estudos na Corporação. - Não era arranjador nem compositor.
Ana Carolina Malaquias	2005 - 2007 2012 - 2015	- Bacharel em saxofone e regência. - Iniciou seus estudos com teclado, em aulas particulares. - Primeira mulher à frente da Corporação. - Não compunha, mas fazia arranjos.
João Paulo Pereira	2007 - 2012 2014 - 2016	- Bacharel em clarineta. - Iniciou seus estudos na corporação de Vera Cruz (distrito de Pedro Leopoldo). - Não compõe nem faz arranjos.

Fonte: PIETRA, 2016, p. 47.

O propósito aqui não é esmiuçar elementos históricos e musicais do grupo, uma vez que é possível encontrar toda a narrativa detalhada no trabalho de Ana Carolina Malaquias Pietra (2016), intitulado "*Do apito da Fábrica aos sons da orquestra: percurso histórico-musical da Corporação Musical Cachoeira Grande*". O intuito é ilustrar a forte ligação da história local no surgimento e os anos iniciais da banda, as forças que delinearam a prática naquela circunstância e ao longo dos anos, desaguando na prática atual, onde existe a banda civil (com 106 anos de vida) e a orquestra sinfônica, esta última enquanto mutação necessária para longevidade do grupo considerando o novo cenário sócio-cultural da contemporaneidade.

2. A MUTAÇÃO NA ATUAÇÃO E PRÁTICA: A ORQUESTRA SINFÔNICA CACHOEIRA GRANDE

A Orquestra Sinfônica Cachoeira Grande surge em 2013 como a busca por novas linguagens e formas de atuação que diversifiquem aquelas que vinham sendo desenvolvidas ao longo dos anos pela banda civil: uma tentativa de adequar a prática musical aos novos interesses, sem descaracterizar o grupo já existente. Este processo de mutação na atuação e na prática tem sido uma constante nas pesquisas acadêmicas no que tange as diferentes opções de ressignificação, reinvenção, readequação, bem como as possíveis consequências ou descaracterizações de gênero:

> "A banda de música, como grupo musical, demonstra ser bastante versátil e não comporta somente uma denominação, mas deve ser vista como um grupo que pode estar na interseção de pretensas definições que limitam, separam, podendo estar localizada numa zona de fronteira, não porque é inferior a alguma definição, mas por ser essa sua característica e identidade." (MARTINS, 2013, p. 6)

A ideia inicial da criação de um novo grupo, que atuasse de forma paralela à banda civil foi uma demanda dos próprios músicos, sobretudo dos mais jovens, que eram maioria. Ainda sim, existia a consciência da importância da manutenção de traços e vínculos fortes com a banda civil e de todas as consequências que um possível desenvolvimento acelerado da orquestra poderia trazer. Por outro lado, a criação de um novo grupo era considerada a alternativa mais prudente por todos que estavam envolvidos com as atividades da banda, uma vez que não alteraria as atividades que já vinham desenvolvidas e aumentaria o interesse de novos músicos.

> "Como nenhuma cultura é estática, é louvável considerar que as bandas vêm passando por constantes transformações, incluindo transformações no âmbito da transmissão do saber, talvez numa busca por modelos que sejam mais atrativos diante da sociedade e que possam despertar cada vez mais o interesse das pessoas". (CHAGAS e LUCAS, 2014, p. 5)

A ideia não surgiu apenas pela necessidade da ideia de renovação, foi uma coisa gradativa e ocasionada inicialmente pela mudança no repertório do grupo e atuação em diferentes espaços: festas santas, encontros de bandas, festa de congado, missas e ainda fazia apresentações/shows com repertório popular. A agenda de apresentações da Corporação começou a ficar exaustiva: por um lado era necessário que o grupo mantivesse suas atividades tradicionais, mas as novas atuações em formato de show, com repertório popular vinham angariando novos músicos e motivando os atuais.

Em 2013 criou-se então a Orquestra Sinfônica Cachoeira Grande, grupo responsável pelos eventos populares, onde os músicos de sopro e percussão atuariam em ambas e no caso da orquestra seria acrescido os naipes de cordas: cada grupo teria um maestro, um repertório e atenderia às demandas e festividades diferentes, mantendo o cuidado diário para que os espaços de atuação fossem bem delimitados. Vilmar Sartori e Lenita Mendes Nogueira (2012) explicam que é comum que as bandas de música vão aos poucos

> se adequando às mudanças sofridas pela sociedade, principalmente nos grandes centros urbanos com alta densidade populacional. Isso provoca alterações no modo de atuação das bandas e no tipo de música que apresentam, o que demonstra a sua disposição para incor-

> porar novos hábitos e costumes, em resposta às expectativas do seu público. Desta forma, a banda segue ocupando diferentes espaços para suas performances transcendendo os limites de praças e coretos, buscando se aproximar do público. (SARTORI *et all*, 2012, p. 2)

Inúmeros concertos aconteceram após a criação da orquestra, reafirmando as diferenças estéticas e contextuais, uma vez que atuam em diferentes demandas e realidades sonoras e socioculturais: um exemplo interessante é o fato de que esta mesma Corporação fez um concerto de rock, com o grupo da orquestra, duas semanas antes do desfile de 7 de Setembro, realizado pela banda civil.

As decisões tomadas naquele momento foram uma aposta, e ainda é cedo para avaliar a eficácia das mesmas, pois a existência da orquestra, desde o ano de 2013, corresponde a uma pequena parcela dentro de toda história que a Corporação traz consigo exatos 106 anos. Apesar das problemáticas aqui expostas e da incerteza já reafirmada sobre a garantia de que tal reinvenção foi realizada de forma correta, observamos que a Corporação Musical Cachoeira Grande vem cada vez mais gerando alunos e público cativo, e tem sido cada vez maior o interesse da sociedade nos assuntos relativos ao cenário musical desenvolvido pelo grupo. Considerando "as bandas, tais como as conhecemos hoje, como o resultado de longos processos de transformação, que são contínuos e evidentes[15]", somos levados a esperar que seja benéfica para os músicos e para a sociedade que tal reinvenção tenha sido feita, respeitando os limites e principalmente valores individuais da Orquestra e da Banda Civil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O itinerário do presente artigo propõe reflexão sobre aspectos históricos da Corporação Musical Cachoeira Grande, de onde observamos as influências que a conexão com a história da cidade têm sob os diferentes efetivos do grupo: uniformes, repertório, instrumentação, formação, performance em movimento, valores, dentre outros. A documentação consultada, a dimensão do acervo fotográfico, a literatura informal, entrevistas, o estudo das partituras e registros imagéticos conduziram a um escopo mais amplificado, que desagua na construção do percurso histórico do grupo aqui apresentado.

Outras questões ainda podem ser refletidas com mais profundidade no âmbito das corporações musicais: o fazer musical dos grupos com a mesma formação, seus problemas e soluções, contribuições, aprendizado musical, paradigmas estético-sonoros, dentre outros. Apesar disso, trabalhos acadêmicos nesta área ainda são pouco numerosos:

> "O contato com os trabalhos mais recentes sobre bandas, principalmente os apresentados em encontros e congressos, mostra o quanto a disciplina ainda é pouco explorada nas abordagens com este tipo de grupo". (CHAGAS, 2015, p. 119)

Fernando Pereira Binder (2006), Maria Elizabeth Lucas (2008), Robson Saquett Chagas (2015) e Suzel Ana Reily (2008) relataram em seus trabalhos tal carência em estudos sobre bandas, convergindo para o fato de que as pesquisas nesta área auxiliariam na preservação da memória e no resgate de tais instituições, verdadeiros patrimônios vivos.

[15] (CHAGAS, 2015, p. 23)

A mutação na atuação e na prática dos grupos tem sido uma constante nas pesquisas sobre o tema, uma vez que as tradicionais bandas têm concorrido diretamente com variadas formas de entretenimento, tecnologia, música de mídia e outros fatores que atraem a atenção dos jovens músicos, podendo ser realizada através de mudança de repertório, transformação em outros formatos (orquestra, banda sinfônica), novos contextos para apresentações, dentre outros. A criação da orquestra em busca de novas experiências dialoga com as soluções encontradas para manutenção das atividades nas bandas contemporâneas.

Que as proposições aqui trazidas possam suscitar e contribuir para o entendimento do processo de mutação que muitas bandas vêm passando na contemporaneidade. A expectativa ainda é de que a gama das possibilidades de pesquisa acerca das corporações musicais e os questionamentos aqui trazidos incentivem futuras pesquisas sobre as questões que tangenciam tais grupos, importantes baluartes do cenário cultural brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889*. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de artes. 2006.

CHAGAS, Robson Miguel Saquett. *Tradição e transformação nas práticas musicais da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição de Raposos - MG*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais - Escola de Música. 2015.

CHAGAS, Robson Miguel Saquett; LUCAS, Glaura. Transmissão do saber e relações sociais nas práticas musicais das bandas civis de música. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. (24.). São Paulo. p. 8. 2014.

ESTAÇÕES FERROVIÁRIAS DO BRASIL. Disponível em: <http://www.estacoesferroviarias.com.br/efcb_mg_linhacentro/pedro.htm> Acesso: em 06/06/2016.

FAGUNDES, Samuel Mendonça. *Processo de transição de uma banda civil para banda sinfônica*. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Minas Gerais - Escola de Música. 2010.

ISSA FILHO, José. *Coisas do reino de Pedro Leopoldo*. Pedro Leopoldo: Editora Tavares. p. 267. 1993.

_____. *Coisas do reino de Pedro Leopoldo 2*. Pedro Leopoldo: Editora Tavares. p. 316. 1996.

_____. *Na época do Bar do Caçula*. Pedro Leopoldo: Editora Tavares. p. 200. 2014.

_____. *Retalhos de saudade*. Pedro Leopoldo: Editora Tavares. p. 160. 2012.

LUCAS, Maria Elizabeth. Bandas de Música no Rio Grande do Sul: temas para uma interpretação etnomusicológica. In: SEMINÁRIO DE MÚSICA DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA BANDAS DE MÚSICA NO BRASIL (1.). *Anais...* Ouro Preto: Museu da Inconfidência. p. 55-64. 2008.

MARTINS, Inez Beatriz de Castro. Bandas tradicionais de música: uma reflexão interdisciplinar entre História e Música. In: CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES. (2.). *Anais e cadernos de resumos...* Belo Horizonte. 2013.

MARTINS, Marcos Lobato. *Pedro Leopoldo: Memória Histórica*. 2. ed., vol. 1. Pedro Leopoldo: Gráfica Editora Tavares. p. 217. 2006.

REILY, Suzel Ana. Bandas de sopro: um diálogo transcultural. In: SEMINÁRIO DE MÚSICA DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIAL, (1.). *Anais...* Ouro Preto: Museu da Inconfidência. p. 22-31. 2008.

RESENDE, Victor Henrique. Iconografia, iconologia e fato musical: análise das capas de disco do trio Sá, Rodrix & Guarabyra. In: *Revista Música Hodie*, v. 15, p. 71-86, 2015.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música:* edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p. 74. 1994.

SANTIAGO, José Jorge Pinto. *Liras e Bandas de Música entre práticas e representações*. Dissertação (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade Católica - Departamento de História da PUC. 1992.

SARTORI, Vilmar; NOGUEIRA, Lenita Mendes. Transformações sociais no Brasil e suas implicações para as bandas de música. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM). (22.). João Pessoa. 2012.

PAISAGENS VISUAIS E SONORAS NA PROCISSÃO DAS DORES EM PIRENÓPOLIS, GOIÁS

Aline Santana Lôbo[1] (SEDUCE)
alinesantanalobo@gmail.com
João Guilherme Curado[2] (SEDUCE)
joaojgguilherme@gmail.com
Marcos Vinícius Ribeiro dos Santos[3] (Fama)
marcosviniciusrs@gmail.com
Tereza Caroline Lôbo[4] (Secretaria de Educação de Pirenópolis)
terezacarolinelobo@gmail.com

Resumo: Pirenópolis, cidade colonial do Estado de Goiás, possui entre suas práticas rituais seculares as procissões da Semana Santa. A presente pesquisa visa abordar as músicas em latim entoadas nos *Motetos* da Procissão das Dores pelo Coral Nossa Senhora do Rosário, que em sua atuação constitui paisagens sonoras que integram os rituais das religiosidades presentes na cidade. O trajeto da procissão em estudo constitui paisagens culturais formadas pelo rico patrimônio material e imaterial, que permeadas por sons, trazem o sentimento de pertencimento à cultura pirenopolina. Com foco na Semana Santa, período em que o coral atua, buscar-se-á a investigação do dinamismo da musicalidade presente nos momentos em que se tem nas músicas executadas pelo Coral Nossa Senhora do Rosário um dos elementos paisagísticos imprescindíveis para a celebração das Dores. Para tanto, partir-se-á de uma pesquisa qualitativa que buscará informações em entrevistas e nas observações participantes.
Palavras-chave: Paisagem Sonora. Procissão. Coral Nossa Senhora do Rosário. Pirenópolis.

Visual and sound landscapes in the Processio of Sorrow in Pirenópolis, Goiás

Abstract: Pirenópolis, colonial city of the State of Goiás, has among its ritual secular practices the Holy Week processions. The present research aims to address the Motets of the Sorrows Procession songs in Latin intoned by the Our Lady of the Rosary Choral, which in its performance constitute sound landscapes that integrate the rituals of the religiosities present in the city. The path of the procession under study constitutes cultural landscapes formed by rich material and immaterial patrimony, which permeated by sounds, bring the feeling of belonging to culture of Pirenópolis. Focusing on the Holy Week, during which the choir acts, we will seek the dynamism of the musicality present at the moments when we have in the songs performed by the Our Lady of the Rosary Choral, one of the landscaping elements essential for the celebration of the Sorrow. To do so, a qualitative research will be undertaken that will seek information in interviews and in the participant observations.
Keywords: Sound landscape. Procession. Our Lady of the Rosary Choral. Pirenópolis.

A procissão de Nossa Senhora das Dores abre as festividades da Semana Santa, período de grande significado no calendário litúrgico cristão mundo afora. No Brasil, o processo de colonização, tendo o padroado por premissa, possibilitou a tentativa de reprodução das práticas católicas europeias, mas que se viram permeada por adaptações advindas do continente africano e mesmo das culturas ameríndias, propiciando novas dinâmicas e significados na rememoração de tempos pretéritos que se fundam a partir dos momentos ápices da Paixão de Cristo.

Em Goiás, desde a chegada das Bandeiras e da fundação de núcleos populacionais, conforme expõe Polonial (2008), as premissas do cristianismo estavam presentes, desde as devoções até as toponímias locais, também voltadas para santos devocionais, como por exemplo: Sant'Anna, de-

[1] Professora.
[2] Professor.
[3] Arquivista da Banda Phoenix e Secretário da Irmandade do Santíssimo Sacramento.
[4] Secretária da Educação.

pois Vila Boa de Goiás ao abrigar a administração da Capitania; Santa Luzia, posteriormente Luziânia e não foi diferente com a população que passou a extrair ouro e abrigar-se à margem sul do Rio das Almas, constituindo as Minas de Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte, que teve o nome reduzido para Meia Ponte e hoje é denominada por Pirenópolis, cidade dos Pireneus.

A investigação proposta se restringe à procissão de Nossa Senhora das Dores, que ocorre na sexta-feira anterior à Sexta-Feira Santa, e fecha a Semana das Dores, preparação ritualística do catolicismo para os momentos mais solenes que rememoram ou reatualizam a Paixão de Cristo. O estudo não se limita tempo-espacialmente ao percurso da procissão, pois o que se pretende é uma análise, mesmo que não aprofundada, das paisagens que compõem o cenário festivo, em especial o sonoro que colabora significativamente para a solenidade da ocasião em que a centenária imagem de Nossa Senhora das Dores é trasladada pelas ruas coloniais de Pirenópolis.

Sobre a importância da paisagem sonora na referida procissão buscaremos respostas a inquietações como: é indispensável a execução dos *Motetos* das Dores durante a procissão? Qual a importância do toque do sino para a procissão? O que dizem as letras dos *Motetos*? Qual a formação musical dos integrantes do Coral de Nossa Senhora do Rosário? Qual a compreensão que os partícipes possuem sobre as músicas que acompanham o préstito?

Em pesquisa realizada sobre a música em Goiás a professora e pianista Belkiss S. Carneiro Mendonça constata que a cultura musical de Pirenópolis teve início com o trabalho social e de formação cultural do Vigário da Vara, José Joaquim Pereira da Veiga nascido em Meia Ponte em 1772 e ordenado no Rio de Janeiro. Segundo a pesquisadora seria este vigário o "embrião do cultivo da música" referindo-se a Meia Ponte como o "berço da música no Estado de Goiás" (1981, p. 15). Afirma ainda que

> seus habitantes cultivavam e ainda cultivam a música em suas diversas formas e delas se irradiam para outras cidades do Estado o amor à divina arte da música e o incentivo para o seu estudo e sua prática. 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. Verdadeiros embriões de conjuntos, orquestras e bandas musicais... (MENDONÇA, 1981, p. 15)

Focando na música sacra, pretende-se, por meio de pesquisa qualitativa, que abarca tanto o estudo de bibliografias sobre a temática, assim como em entrevistas pontuais e pesquisa participante realizadas especialmente durante a Semana Santa de 2018, investigar com mais detalhes a importância da paisagem sonora da Procissão das Dores em Pirenópolis, uma das celebrações mais antigas de Goiás e que aglutina religião, religiosidades, devoções, pagamento de promessas, tudo isso envolto a músicas que são entoadas pelo Coral Nossa Senhora do Rosário em latim, idioma pouco compreendido pelos pirenopolinos nos dias atuais, inclusive para aqueles que cantam.

1. NO COMPASSO DAS DORES

Os movimentos para a composição da Procissão das Dores, tem início logo após o desfecho da Carnaval, liturgicamente delimitado com a Quarta-Feira de Cinzas. O silêncio passa a ser uma premissa diante da rememoração que se inicia com a Quaresma, que deve ser de reclusão, introspec-

ção e reflexão dentre os devotos do catolicismo. Diante do contexto apresentado o cenário é alterado. Na Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário de Pirenópolis, assim como nas demais edificações católicas locais, atendendo à tradição do catolicismo, as imagens são retiradas do altar ou têm seus nichos encobertos por tecidos, geralmente roxo. Durante as missas as músicas rituais passam a ser únicas a serem executadas. A contrição do fiel é auxiliada pelas práticas desenvolvidas nos templos.

Muitas coisas são alteradas nos interiores das igrejas, desprovidas, por quarenta dias, das imagéticas dos hagios devocionais aos quais se presta reverência por quase todo o ano, possibilitando proximidade e até mesmo intimidade por parte de alguns católicos. O calendário festivo é suspenso, prevalecendo apenas o ritualístico que visa rememorar o calvário e Paixão de Cristo. Quase nenhum casamento é celebrado, pois o momento é de penitência e não de regozijos. Até mesmo batizados são adiados.

Fora da igreja as situações são diversas, devido aos inúmeros preparativos, como fazer uma nova roupa para a imagem das Dores, assim como arrumar a cabeleira, natural, que ela porta e que muitas vezes vem de doações provenientes de promessas, o que só é possível pelo ocultamento da santa. Em muitos anos ela não ganha nova roupa, mas veste a mesma, que é restaurada, lavada, passada e engomada. O andor passa por reparos necessários e a ornamentação passa a ser preocupação para os encarregados de executar tal tarefa.

A Banda de Música Phoenix é uma corporação fundada pelo maestro Joaquim Propício de Pina em 1892 (JAYME, 1971) e que atualmente é a responsável por abrilhantar musicalmente os eventos que acontecem em Pirenópolis, é ela a detentora de grande parte do acervo musical da cidade, junção do conservo que possui com o arquivo da antiga Banda Euterpe, que era regida por Antônio da Costa Nascimento, o excêntrico Tonico do Padre, desde sua criação, em 1868 (PINA FILHO, 1986).

É na sede da Banda Phoenix, espaço atualmente cedido pela Secretaria Municipal de Educação, que ocorrem os ensaios do Coral de Nossa Senhora do Rosário para os eventos da Semana Santa, dentre eles as procissões, sendo a das Dores o objeto de nossa investigação. As reuniões para ensaio são noturnas e acontecem, geralmente, duas vezes por semana e são conduzidas pelo jovem maestro Aurélio Afonso da Silva, que é descendente de Clóvis Nominato, um importante músico local (NASCIMENTO, CURADO, 2015).

Participam dos ensaios do Coral de Nossa Senhora do Rosário uma pequena orquestra composta por flauta, clarinete, trompete, saxofone tenor e baixo. Dentre os cantores há as vozes: soprano, contralto, baixo e tenor. São integrantes da comunidade, amadores e voluntários, que se dispõem a contribuir com a cultura local, por meio das músicas que executam durante a Semana Santa e outras festividades de cunho religiosas que acontecem no decorrer do extenso calendário das manifestações culturais pirenopolinas.

Com o deslocamento da sede da Banda Phoenix da Rua Nova, trecho de passagem das procissões, para o local atual, situado na Avenida Benjamin Constant, houve alteração na dinâmica da paisagem sonora, uma vez que no atual endereço predomina área comercial, quase toda fechada durante o período noturno e também é intenso o tráfego de veículos que acabam por abafar a sonoridade dos ensaios. Diferente do que ocorria na colonial casa que abrigou a Imprensa Matutina, quando o deslocamento de pessoas predominava e boa parte do Centro Histórico era contemplado pelas audições dos ensaios, já incorporando antecipadamente a atmosfera de celebração da Semana Santa. Assim há concordância com Avelino, Matos e Monteiro (2018, p. 7), ao afirmarem que

> as experiências com as sonoridades e a música (para compositores, interpretes e ouvintes) entrecruzam aspectos sociais, culturais, midiáticas e tecnológicas, desta forma, se torna indispensável considerar as produções e discursos musicais como elementos de aprendizagem e inserção numa cultura.

Afastada pela imposição espacial por quase quarenta dias, a sonoridade deixa de ser internalizada pelos moradores próximos ao trajeto das procissões, diminuindo a aprendizagem rítmica e melódica. Por outro lado, estimula os ouvidos por ocasião da execução, uma vez que a música, instrumental e vocal, passa a ser um evento efêmero e transitório por se deslocar rapidamente na busca de completar o roteiro secular traçado por entre casarios coloniais.

Enquanto isso os moradores do trajeto das procissões, que compreende a saída da Matriz, passando pela Rua Direita, Travessa da Rua Direita, Largo da Cruz, Rua Nova e circulando o Largo da Matriz, para retornar à igreja, começam a preparação para a passagem das procissões. A de Nossa Senhora das Dores é a mais esperada, por ser a primeira, a partir dela várias alterações podem ocorrer, mas por ser a de abertura, acaba por gerar algumas expectativas, tanto para os moradores quanto para o público presente no préstito.

No ano de 2018 houve uma parceria entre Igreja, Prefeitura e Comissão Pirenopolina de Folclore, que juntas lutaram pelo fechamento das ruas pelas quais as procissões passam, assim como pediram para a retirada dos carros e solicitaram que os moradores enfeitassem suas janelas para a ocasião. Providenciaram ainda uma programação disponibilizada impressa e ainda pelas redes sociais.

Programação Semana Santa 2018

Sexta-feira das Dores • 23 de Março

19h- Procissão de Nossa Senhora das Dores saindo e voltando para a Igreja Matriz, após Missa.

Sábado dos Passos • 24 de Março

19h- Procissão de Passos saindo da Igreja do Bonfim para o Carmo.

Domingo de Ramos • 25 de Março

08h- Procissão de Ramos - Benção dos Ramos na Igreja Nosso Senhor do Bonfim procissão para Matriz.
09h- Missa no largo da Matriz Procissão de Encontro
18h30- Procissão de N. Sr. dos Passos saindo da Igreja Nossa Senhora do Carmo (Homens).
19h - Procissão de N. Sra. das Dores saindo da Igreja Matriz (Mulheres) após Missa na Matriz.

Segunda-feira Santa • 26 de Março

19h- Missa na Igreja Matriz, em seguida Procissão de Depósito do Senhor dos Passos e canto do perdão no Bonfim.

Terça-feira Santa • 27 de Março

19h- Santa Missa na Igreja Matriz, em seguida Meditação das Sete Palavras de Jesus na Cruz.

Tríduo Pascal

Quinta-feira Santa • 29 de Março

09h- Missa do Crisma - Catedral do Senhor Bom Jesus
18h - Missa na Igreja Matriz.
20h- Missa de Lava-pés - In Coena Domini - Ceia do Senhor, cantada em Latim pelo Coro e Orquestra Nossa Senhora do Rosário. Ao fim da celebração, traslado com a hóstia consagrada, que é levada para o altar da Capela do Santíssimo, onde haverá vigília até às 15h da Sexta-feira Santa.
21h30- Teatro da Ceia e Prisão de Jesus atrás da Matriz.

Sexta-feira Santa • 30 de Março

08h- Via Sacra encenada, saindo da Paróquia Santa Bárbara até a Matriz.
15h - Solene Ação Litúrgica da Paixão do Senhor - Igreja Matriz.
19h30 - Cerimônia do Descendimento mento da Cruz.
20h - Procissão do Senhor Morto.

Sábado Santo • 31 de Março

07h- Ofício de leituras na Matriz e Procissão até o cemitério com o Círio 2017.
20h- Solene Vigília Pascal - Igreja Matriz. Ao término da celebração haverá a Procissão da Ressurreição com o trajeto de costume.

Domingo de Páscoa • 01 de Abril

07h- Missa na Matriz.
09h- Missa na Matriz, cantada em Latim pelo Coro Nossa Senhora do Rosário em Comemoração dos 290 anos da Irmandade do Santíssimo e após procissão.
10h30- Missa na Igreja do Bonfim.
12h- Tocata da Banda Phoênix ao lado da Matriz saída folia da Coroa do Divino.
18h- Missa na Matriz.
19h30- Missa na Capela Santa Luzia
20h- Missa na Matriz, chegada da Coroa do Divino.

@matrizdorosario facebook.com/pmrgoias
E-mail: parhororosario@gmail.com Telefone: (62)3331-1912
Praça da Matriz Nº 2 - CEP 72980-000 - Centro Histórico
www.paroquiadorosario.org.br

IPHAN

Figura 1. Programação da Semana Santa de Pirenópolis, 2018.

Fonte: Paróquia Nossa Senhora do Rosário de Pirenópolis, 2018.

A programação indica como solenidade de abertura das rememorações da Semana Santa, a Procissão de Nossa Senhora das Dores, que ocorreu no dia 23 de março. Antes, porém, da saída muitos foram os preparativos, sendo o mais importante a colocação do andor no altar-mor.

2. *MOTETOS* DAS DORES

Ao aproximar-se das 19 horas, a Igreja da Matriz vai recebendo muitas pessoas e pelas mais variadas motivações como fé, devoção, tradição familiar, curiosidade, pesquisa, dentre outras como acompanhar familiares que pertencem à Irmandade do Santíssimo Sacramento, ou dos integrantes do Apostolado do Sagrado Coração de Jesus, ou mesmo dos integrantes do Coral de Nossa Senhora do Rosário.

Os últimos ajustes no andor são feitos minutos antes da partida da procissão; instantes aproveitados pelos integrantes do Coral para afinar instrumentos, aquecer as vozes, organizar as partituras que pertencem ao acervo da Banda de Música Phoenix e que são entregues pelo maestro momentos antes das apresentações, pois dentre em breve o préstito terá início e a atenção dos que compõe o Coral deve ser redobrada, pois além de cantar e tocar, precisam ser bastante ágeis nos deslocamentos para que estejam à espera da Senhora da Dores em cada parada.

Nas ruas o agito é em providenciar a ornamentação das casas. Algumas casas possuem função ritualística e por isso precisam de alguns aparatos ornamentativos e funcionais a mais, como uma mesa com velas a ser utilizado pelo maestro durante a regência dos *Motetos*, são os *Passos*, que conforme (SOUZA, 2011, p. 165), constituem em seis ou sete paradas a serem realizadas durante a procissão; as casas são predefinidas pela tradição e se prestam a homenagem há séculos. No entanto, em alguns momentos deixam, mesmo que temporariamente, de fazer os *Passos*, sendo assim, a procissão segue em frente.

Os *Motetos* são composições não litúrgicas, datados da Idade Média, provavelmente do século XIII, e que continuou sendo no decorrer do tempo fonte de composição (musicaealm.blogspot.com.br). Segundo o dicionário Epistemológico Priberam, a palavra é originária do italiano *Mottetto* e significa uma composição musical religiosa polifônica. "Mottetto é também uma composição musical para vozes, originalmente profanas, então de natureza sagrada, em textos latinos curtos, muitas vezes retirados dos salmos", conforme explica o dicionário italiano Educalingo. Caracteriza-se por ser uma das formas mais importantes da música polifônica que surgiu por volta de 1200.

Significam também *Cantus firmus*, que transposto do Latim seria "Canto fixo", e "é uma expressão utilizada no contexto da polífona dos séculos XIV e XVI para uma melodia pré-existente, com valores de notas longa, que se situa na voz mais grave (...) com o passar do tempo a voz do tenor (que portava o '*cantus firmus*') passou a ser mais tocada do que cantada" (www.moodle.stoa.usp.br). Ainda segundo o mencionado site "trata-se de um tema curto e simples que se repete do princípio ao fim, misturado com a polifonia" e também se constituem enquanto "melodia fixa, de valores regulares à qual uma ou mais partes contrapontísticas são adicionados". E ainda, "é uma melodia gregoriana que constituía a base para realização do contraponto" (www.moodle.stoa.usp.br).

Órfãos do badalar dos sinos da Matriz, a população local não possui mais o marco sonoro que sempre indicou o iniciar da Procissão das Dores, ficando apenas a visão ativada na busca de quem ornamentou as casas perceber que é hora de acender as velas ornamentativas e as luzes para a passagem da Senhora das Dores.

Antes de que o andor passe para os ombros de integrantes do Apostolado do Sagrado Coração de Jesus para transpor as portas da Matriz, o Coral de Nossa Senhora do Rosário executa a primeira música, que pode ser compreendido segundo a concepção de Van Gennep (2011), por ser um rito de passagem. A transposição do espaço religioso, privado para público, que percorre o trajeto a seguir: Rua Direita, Travessa da Rua Direita, Largo da Cruz, Rua Nova e Largo da Matriz, que passa a partir de agora ser compreendido como paisagem, destacando que, de acordo com a abrangente conceituação proposta por Santos, seria a paisagem: "tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Ela não é formada apenas de volume, mas também de cores, movimentos, odores e sons etc" (1997, p. 61), e são os sons o nosso principal objeto de investigação.

Figura 2. Trajeto da Procissão das Dores pelas ruas de Pirenópolis.

Fonte: Google Earth, 2018 - adaptado pelos autores.

As músicas entoadas no trajeto da procissão que sai da Igreja da Matriz de Nossa Senhora do Rosário, passam pela Rua Direita e pela Rua Nova, num movimento circular, no qual volta para o mesmo ponto de partida são capazes de estabelecer uma estreita ligação entre a devoção e o espaço de atuação das músicas, construindo uma forma de paisagem que denominamos de paisagem sonora e de paisagem cultural.

Os sons da procissão podem ser considerados como símbolos acústicos. As imagens provocadas pelas músicas são carregadas de significados que servem para comunicar incontáveis ex-

periências que exprimem o lugar simbólico da música na vida social, assim como os simbolismos utilizados servem para a evocação do sagrado por meio do exemplo de sofrimento e sacrifício que precedem a evocação da aliança com o transcendente. Schafer (2011, p. 18) expõe que "com a música aprendemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para a outra vida, que é a da imaginação e da reflexão psíquica", modificando o seu comportamento para uma vida melhor.

Os sons são vibrações e, por isso, são percebidos subjetivamente, provocando, segundo Pesavento (1995), uma imaginação em que a função criadora implica atribuir-lhe uma capacidade inventiva para criar a realidade, presentificada em Pirenópolis pela sequência: O Solo das Dores, os Motetos das Dores (*I Virgo Virginum, II O Vos Omnes, III Factum Est, IV Dilectus Meus, V Quis Tibi, VI Intederunt Arcum*) e o Hino das Dores.

O Solo das Dores, composição de Pe. José Iria Xavier Serradourada (1831 – 1898), é executada pela orquestra e uma das cantoras do coral dentro da Igreja da Matriz. A música também é entoada em localidades como a cidade de Goiás, Corumbá de Goiás e a mesma letra com outra melodia na cidade mineira de Ouro Preto, há também uma variação quanto a pronúncia das palavras de uma cidade para outra. A cópia mais antiga dessa música encontrada em Pirenópolis é do arquivo da Banda Euterpe que atualmente pertence à Banda Phoenix, cópia de Agenislau de Siqueira.

Os Motetos das Dores são executados em cada um dos *Passos* distribuídos pelo percurso. O primeiro intitulado *Virgo Virginum, seguido pelo O Vos Omnes, Factum Est, Dilectus Meus, Quis Tibi* e por fim *Intederunt Arcum* sonorizando as dores de Maria. Quando são montados mais *Passos* que o número de *Motetos*, estes são repetidos. A orquestra toca, o Coral canta e os demais partícipes ouvem em silêncio os lamentos da paisagem sonora da procissão de Nossa Senhora das Dores.

Ao final do circuito, o Hino das Dores é entoado, em português, dentro da Matriz, conjugando as vozes do coro e as da comunidade, que responde a capela, quebrando o silêncio presente em todo percurso. Configurando, assim, um caminho ritualístico de aprendizagem em que a compreensão do momento de dor e sofrimento atinge seu ápice na comunhão musical estabelecida entre todos os atores envolvido.

O acervo de músicas sacras encontrado em Pirenópolis, é formado pelo arquivo do coro da Matriz, que teve origem em 1801 com o Padre José Joaquim Pereira da Veiga. Com o acervo da Banda Euterpe e o arquivo da Banda de Música Phoenix. Ainda hoje as músicas entoadas durante a procissão têm função religiosa e os referidos arquivos pertencem a Banda de Música Phoenix.

3. PAISAGENS SONORAS

As reflexões aqui presentes visam destacar a importância da música, os *Motetos*, em questão, para a realização da Procissão de Nossa Senhora das Dores. Pretendemos, ainda, responder ou possibilitar direções que visem sanar as questões apresentadas inicialmente.

Partimos da concepção de que "os sons do ambiente têm significados referenciais. Para o pesquisador da paisagem sonora, eles não são meramente eventos acústicos abstratos, mas precisam ser investigados como signos, sinais e símbolos acústicos" (SCHAFER, 2001, p. 239).

Assim, é possível compreender que o homem realiza sua existência sobre a terra, que é a base natural de que dispõe para a prática dos eventos culturais que são decorrentes do que se movi-

menta na paisagem e nos seus habitantes, essa mobilização implica vida. Ao atentar-se para os espaços percorridos no trajeto realizado pela procissão de Nossa Senhora das Dores que ocorre todos os anos na cidade de Pirenópolis, Goiás, na ocasião da Semana Santa, ao entardecer da sexta-feira uma semana antes da sexta-feira da Paixão, o que se destaca são as sonoridades, pois

> a música é um componente importante nas celebrações litúrgicas do catolicismo, a utilização da música teve diversos significados em uma celebração, desde a antiguidade cristã, além de louvar a Deus, a música sacra também foi instrumento de poder para distinguir a elite eclesiástica e a nobreza, no período colonial. (GOMES; SOUZA, 2018, p. 10)

Talvez duas eram as maiores distinções, o desconhecimento do Latim, língua predominante nas celebrações católicas até pouco tempo atrás e a ausência de conhecimentos musicais. No entanto, em Pirenópolis, parte da problemática vem sendo solucionada no transcorrer dos séculos. A orquestra é formada por alguns músicos da centenária Banda de Música Phoenix, que tocam os instrumentos já mencionados; o coral formado por quatro vozes distintas: baixo, tenor, contralto e soprano, é composto por pessoas da comunidade, que muito embora tenha uma partitura para ler as composições, a maioria aprendeu a cantar por meio das gerações anteriores, músicas estas que são passadas de geração em geração. Essas músicas são repetidas desde o período colonial, em sua maioria são cantadas em latim.

Vale ressaltar que grande parte dos cantores do Coral não são músicos e também não sabem ler partitura, reproduzem as músicas por meio das memórias que um dia aprenderam com os cantores de outros tempos. Mais que ler partitura de músicas sacras escritas em latim o que os move é o poder reproduzir memórias dos tempos idos, denotando uma tradição oral. Muitos desconhecem os significados do que cantam, mas possuem vaga ideia, por saber se tratar de aspectos religiosos ligados às Dores. Parte da comunidade local também ignora os significados das letras, mas se emociona com os sons que lhes são bastante familiares e acaba por contribuir para a manutenção das identidades locais, uma vez que há concordância com Avelino, Matos e Monteiro (2018, p. 6) de que

> sob a cidade fisicamente tangível, descortina-se cidades análogas invisíveis, tecidos de memórias do passado, de impressões recolhidas ao longo das experiências urbanas. Essas múltiplas experiências explicitam-se nas representações do espaço como suporte de memórias diferentes, contrastadas, delineando cenários e construindo redes simbólicas, fazendo das cidades lugares para se viver, trabalhar, rezar, observar, se divertir, criando espaços de sociabilidade e reciprocidade, em meio às tensões historicamente verificáveis.

As tensões musicais se fazem presentes na Procissão das Dores em Pirenópolis e podem ser verificáveis desde os momentos de ensaios quando a participação nem sempre é efetiva, pois muitos compromissos acabam por dificultar a presença dos cantores e músicos voluntários. Recentemente a participação do Coral é recorrente, mas houve momentos em que estiveram ausentes na Procissão das Dores, como observou o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão, ao participar da Semana Santa em Pirenópolis no ano de 1988: "até pouco tempo atrás, a procissão era acompanhada de meia orquestra e meio coro, e eles ao longo do trajeto entoavam os *motetos das dores*, hoje silenciados – razão para que alguns músicos do lugar temam que os *dos passos*, da procissão do dia seguinte, sigam o mesmo destino" (2010, p. 146).

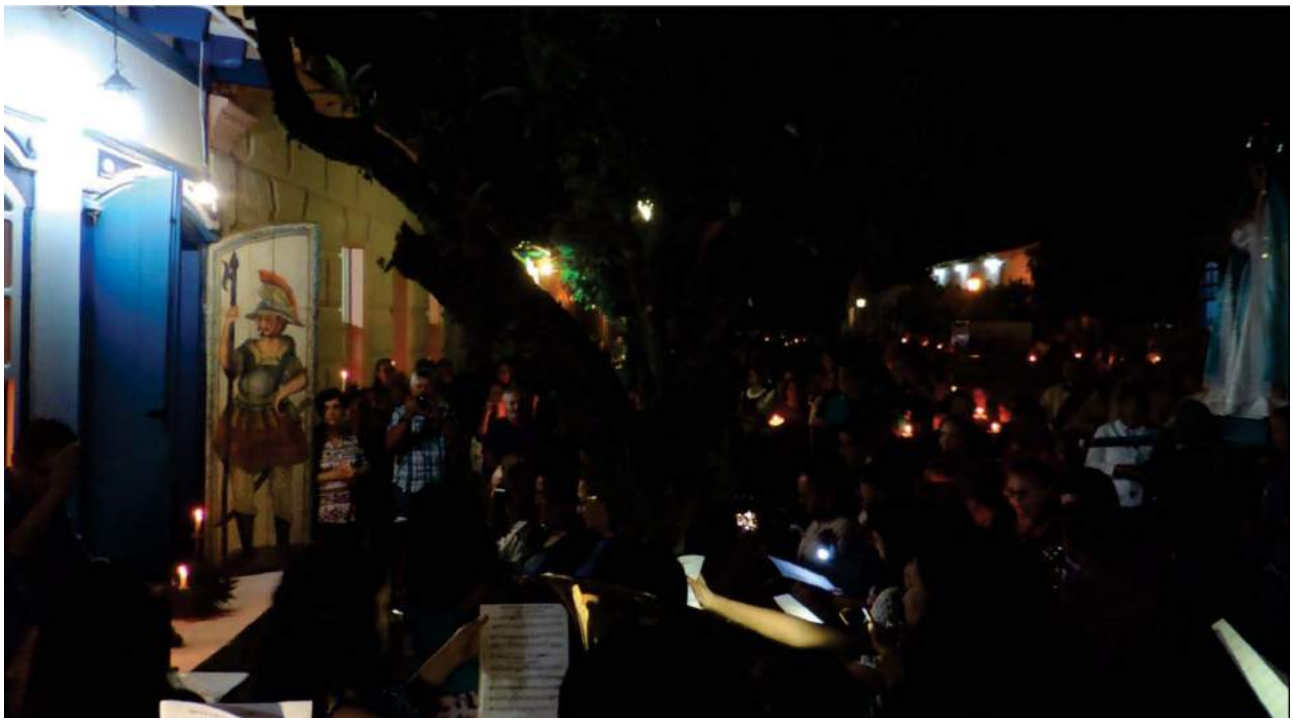
Mesmo com muitas dificuldades e baseado em trabalho comunitário o Coral de Nossa Senhora do Rosário tem se renovado, trazendo novos integrantes que vão aprendendo com os mais ex-

perientes a cantar em devoção, mesmo não sabendo latim, ignorando o significado do que cantam ou mesmo desconhecendo a leitura de partituras. Novas vozes colaboram para a manutenção do Coral, um ciclo natural da cultura, evidenciado ainda na Procissão das Dores, cujo trajeto também é circular, tendo a Matriz como ponto de saída e de chegada do préstito que conduz a imagem e os devotos pelas ruas de casas coloniais, que trazem janelas enfeitadas com forros nas cores litúrgicas, velas e flores para homenagear Nossa Senhora das Dores, que de acordo com os cânones cristãos recebe esta designação em função de sete momentos dolorosos pelos quais Maria teria passado ao longo da trajetória, conforme explicita a Bíblia.

O culto a Nossa Senhora das Dores, tanto no Porto quanto em Pirenópolis constitui-se em "uma dramaturgia humanizada que vemos também nas célebres procissões" (ALMEIDA, p. 170). Procissões que mantidas pelas ações devocionais de fieis locais tem tido cada vez mais interferências do poder público, visando a transformação do ato de rememoração da fé em atrativos que estimulem a demanda turística, como bem observou Horta (2017, p. 8) ao investigar virtualmente a divulgação de Pirenópolis durante a Semana Santa: "num tour pelos principais sites sobre Pirenópolis, observa-se, notoriamente, o empenho do poder público e dos empreendedores do turismo em transformar os eventos religiosos, como o da Semana Santa, em produtos turísticos a fim de melhorar a oferta do destino.

Por outro lado, há de se considerar que "o espaço urbano, historicamente, é um *locus* permanente de ocupação para as mais variadas formas culturais e artísticas" (MUNDIM, 2016, p. 1) e sendo assim o convívio entre práticas tradicionais e outras tidas como contemporâneas podem se entrelaçar sem necessidade de sobreposição e/ou anulação.

Figura 3. Parada no *Passo* da antiga moradia de Silvino de Siqueira.



Fonte: Pesquisa de campo, 2018.

A imagem remonta ao único *Passo* existente em Pirenópolis, conforme Jayme e Jaime (2002). No passado a edificação em tela foi residência da grande família de Silvino de Siqueira, que regeu a Banda Euterpe entre os anos de 1903 até 1935, quando a corporação musical foi extinta (JAYME, 1971, p. 252) e teve parte do seu arquivo musical incorporado ao acervo da Banda Phoenix. Mesmo não sendo mais propriedade da família Siqueira, que fez da residência um espaço para ensaios musicais (PINA FILHO, 2004). Atualmente a antiga residência foi transformada em um meio de hospedagem pertencente a um dos maiores e o mais conceituado grupo hoteleiro instalado em Pirenópolis. Mas cabe a uma neta do falecido maestro a organização da abertura do *Passo* a cada ano (está ao lado ao portal pintado à esquerda).

No primeiro plano da fotografia cantores e músicos do Coral Nossa Senhora do Rosário, com seus instrumentos e partituras, estas iluminadas por velas e lanternas. Em frente ao *Passo* a imagem de Nossa Senhora das Dores. Diante da imagem concordamos com Schafer (2001, p. 23), para quem "formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A devoção religiosa na antiga Meia Ponte, atual Pirenópolis, se faz presente em variadas manifestações culturais, sendo a maioria delas com músicas próprias que lhes são características aos ouvintes. Com a Semana Santa não é diferente e a Procissão das Dores, o préstito que abre as rememorações que ocorrem nas ruas ladeadas por casas coloniais, não foge à regra e possui um conjunto, os Motetos das Dores que são executados pelo Coral de Nossa Senhora do Rosário, que congrega músicos da Banda de Música Phoenix e cantores voluntários.

A perpetuação do Coral ocorre por pessoas interessadas, que muitas das vezes desconhecem o latim, língua em que os Motetos foram compostos, o que dificulta a pronúncia e a compreensão do que se canta. Alguns dos atuais componentes não sabem ler partitura, por isso a necessidade de ensaios que acontecem a partir do fim do Carnaval e se prolonga até as vésperas da Semana das Dores, a que antecede a Semana Santa.

Para a população local que participa da Procissão das Dores, pouco se entende sobre o que se canta, o compreensível é a música que compõe a paisagem sonora daquela manifestação cultural e religiosa que remonta o ato inicial da Paixão de Cristo, representada pelas dores de Maria. Mas na memória da comunidade ainda está presente anos de ausência do Coral, em que os Motetos se calaram. Atualmente outra paisagem sonora está silenciada, o toque do sino da Matriz. Entretanto, mesmo com pausas sonoras, a tradição permanece se adaptando às novas circunstâncias.

Quando a temática abordada é a Semana Santa de Pirenópolis, a Procissão das Dores possui pouco destaque, em especial a sua parte musical ou a paisagem sonora que propicia ao entoar e executar os Motetos das Dores. Há de se realizar estudos mais aprofundados no campo da música e da musicologia no intuito de melhor compreender tal importante manifestação cultural goiana.

Outra sugestão pauta-se na possibilidade de introdução e consolidação de uma escola ou mesmo sistematização de ensaios ao longo do ano que pudesse interagir com maior parte da comuni-

dade, o que possibilitaria novos integrantes para a manutenção do Coral. Enfim, encerramos com as reflexões que podem advir de uma frase de Ítalo Calvino, para quem "não é a voz que dirige a história, mas sim o ouvido".

REFERÊNCIAS

ALGE, Barbara. Música nos tempos coloniais: um olhar a partir da prática música em Minas Gerais hoje. In: *Música em Contexto*, Brasília, n. 1, 2017, p. 143-171.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de. O culto a Nossa Senhora, no Porto, na Época Moderna. In: *Revista de História*, v. 2, 1979. p. 159-173

AVELINO, Yvone Dias; MATOS, Maria Izilda Santos de; MONTEIRO, Arlete Assumpção (Orgs.). *Tecituras das cidades:* histórias, músicas e paisagens sonoras. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Prece e folia:* festa e romaria. Aparecida/SP: Idéias & Letras, 2010. 228p.

GOMES, Edgar S; SOUZA, Ney de. Te Deus Laudamus: música e poder na Colônia do Brasil (1745-1776). In: AVELINO, Yvone Dias; MATOS, Maria Izilda Santos de; MONTEIRO, Arlete Assumpção (Orgs.). *Tecituras das cidades:* histórias, músicas e paisagens sonoras. São Paulo: e-Manuscrito, 2018. p. 10-41.

HORTA, Ana Paula Santos. Do ritual ao global: espetacularização das culturas e religiões populares. In: *RELACult*, v. 3, dez. 2017, p. 1-11.

JAYME, Jarbas. *Esboço Histórico de Pirenópolis*. Goiânia: UFG, 1971. 624 p.

JAYME, Jarbas; JAIME, José Sizenando. *Casas de Pirenópolis*. Goiânia: UCG, 2002. 124 p.

MENDONÇA, Belkiss Spencière Carneiro de. *A música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: UFG, 1981. 385 p. (Coleção Documentos Goianos).

Motetos. In: <http://musicaealm.blogspot.com.br/2014/01/um-pouco-de-historia-da-musica-o-moteto.html>. Acesso em: 01/04/2018.

Motetos. In: <https://www.priberam.pt/dlpo/moteto>. Acesso em: 01/04/2018.

Motetos. In: <https://educalingo.com/pt/dic-it/mottetto>. Acesso em: 01/04/2018.

Moteto: In: <http://moodle.stoa.usp.br/mod/glossary/view.php?id=42309>. Acesso em: 01/04/2018.

MUNDIM, Liliane Ferreira. O espaço da rua como território sitiado: astúcias e táticas do fazer coletivo. In: *Plural Pluriel*. 2016, n. 14, 13 p.

NASCIMENTO, Mélkia Samantha Lôbo; CURADO, João Guilherme. Banda Phoenix: patrimônio pirenopolino. In: *Anais do V Simpósio Internacional de Musicologia*. Goiânia: UFG, 2015. p. 121-126.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre): um músico no sertão brasileiro. *Revista Goiana de Artes*. Goiânia, 1-24, 1986.

_____. *O cancioneiro de Armênia*. Goiânia: Agepel, 2004. 120 p.

POLONIAL, Juscelino Martins. *Terra do Anhanguera:* História de Goiás. 5. ed. Goiânia: Kelps, 2013. 156p.

SANTOS, Milton. *Metamorfose do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1997. 124 p.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo – uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente:* a paisagem sonora. Trad. Marisa Trech Fonterrada. São Paulo: Ed. Unesp, 2001. 381 p.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. Moteto dos Passos em terras goianas. In: ROSA, Rafael Lino: BRITTO, Clóvis Carvalho (Orgs.). *Nos Passos da Paixão:* a Irmandade do Senhor Bom Jesus em Goiás. Goiânia: Ed. PUC/Kelps, 2011. p. 162-185.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem:* estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Trad. Mariano Ferreira. 2. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011. 184 p.

RAPID♦FIRE BY JENNIFER HIGDON: A PORTRAIT OF CHAOS AND VIOLENCE

Rafael Ribeiro Ferreira[1] (University of Wyoming)
rrferreira1@hotmail.com

Abstract: The goal of this paper is to demonstrate how the composer Jennifer Higdon clearly built a sense of violence, chaos and frenetic motion through the piece *rapid♦fire* for solo flute. According to her own words, this piece was written to portray the violence of the cities; more specifically, the innocent young who are cut down in their homes and on the streets. First, I intend to discuss the frenetic sense of time that she applies in her music. My hypothesis is that, both for the performer and for the audience, there is no room for repose in this performance. I will propose technical solutions that help create this atmosphere. In the second topic, I will talk about three relevant aspects of her life that are tools for the comprehension of this composition: contrasting life circumstances, her parents' influence and popular music background. In the last topic, I will identify and demonstrate the main themes of the piece. Since the piece was based on the violence of the cities, I intend to show the relation between the themes from the music and the characters from the newspaper that inspired the composer. The characters are the victim, the murderer and the violent cities. By demonstrating how the themes interact with each other the article will present a guide for the performance of this piece.
Keywords: Higdon. Violence. Characters. *Rapid♦fire*.

Rapid♦fire por Jennifer Higdon: um retrato de caos e violência

Resumo: O objetivo deste artigo é demonstrar como a compositora Jennifer Higdon claramente construiu um senso de violência, caos e movimento frenético na peça *rapid♦fire* para flauta solo. De acordo com a própria compositora, esta peça foi escrita para retratar a violência das cidades; mas especificamente, o jovem inocente que é violado em suas casas e na rua. Primeiramente, falarei sobre aspectos relevantes de sua vida que são ferramentas para compreensão desta composição: contrastantes estilos de vida, influências de seus pais e sua relação com a música popular. Em seguida discutirei a sensação frenética de tempo que ela utiliza nesta música. Minha hipótese é que, ambos para intérprete e ouvinte, não há espaço para repouso nesta interpretação. Eu proporei soluções técnicas que ajudam a criar esta atmosfera. Adiante identificarei e demonstrarei os principais temas melódicos da peça. Como a obra foi baseada na violência das cidades, pretendo mostrar a relação entre os temas da música com os personagens do artigo de jornal que inspirou a compositora. Os personagens são: a vítima, o assassino e as violentas cidades. Ao demonstrar como os temas interagem entre si o artigo apresentará um guia para a interpretação desta obra.
Palavras-chave: Higdon. Violência. Personagens. *Rapid♦fire*.

INTRODUCTION

The piece was composed in 1992 by Jennifer Higdon. It was commissioned by flutist Peter Brown and it is dedicated to his memory. The composer is a Pulitzer Prize and two-times Grammy-winner. She holds the Rocks chair of composition at Curtis Institute and her works has been commissioned and premiered around the world by famous chamber groups and orchestras.

The inspiration for composing *rapid♦fire* came from a newspaper. The composer read an article about a murder of a young black girl in Boston. This music for solo flute portrait all the chaos and violence in terms of fingering technique, melodic gestures, breathings and motion. It is definitely a standard contemporary repertoire for American flutists and requires physical power and higher level of technique.

This article will demonstrate aspects that influenced the composer in her life in order to understand the historical background of this piece. It will also discuss the frenetic sense of motion and

[1] Professor de flauta.

will propose technical solutions to emphasize this atmosphere. In the last topic, it will demonstrate each role played by the melodic lines based on the newspaper article characters.

1. ASPECTS OF JENNIFER HIGDON'S LIFE

It is indispensable to start with a brief introduction of her life for two reasons: there isn't any academic material about Higdon until now and also because her personal life strongly influenced her compositions, particularly *rapid♦fire*. The first aspect that I assume is important to understand is the contrasting places she has lived. She was born in Brooklyn but grew up in Georgia and Tennessee and currently she lives in Philadelphia. Obviously, we can observe a big difference between the scenarios where she has lived. According to interviews, all these different places influenced her works. Certainly, *rapid♦fire* is a piece that reflects the violence and chaos of the big urban centers.

A second relevant aspect is her experience with visual art. Since childhood, her father, who was a professional painter, a filmmaker and a professor at Atlanta College of art, took Higdon and her brother to exhibitions and festivals around the country. This contact with visual arts has been extremely important in her compositional process, especially in *rapid♦fire*, since she was inspired by a crime scene to write this piece.

The third point is her contact with popular music when she moved to Tennessee. According to an interview for Donnald McKinney, she says she listened to many Beatles songs and bluegrass when she was young and possibly it helped her to have a sense of rhythm or pulse. Also, McKinney (2011, p. 141) says that "her extraordinary ability to recognize melodies from the popular music of 1960's and 1970's has strongly influenced her own melodies structure and she endeavors to write melodies that a wide variety of listeners find memorable". I believe that in *rapid♦fire*, the case is not about the memorable melodies, but even though the piece is about the chaos, both performer and audience can find a rhythmical structure that makes the comprehension easier. We can notice the connection with this frenetic motion that runs through the whole piece and the bluegrass idea. The author Price (2011, p. 22) describe some elements of bluegrass as "the lightning-fast pace of typically slow religious songs, an emphasis on instrumental virtuosity, rhythmic syncopation (with the banjo playing the backbeat), and the frequent injection of blue notes into songs." We can compare this element to the sentence that Higdon said in an interview to Kennicott (2015) about her compositions. She mentioned that "she likes her works to move along smartly, with idea following idea. 'That's my logo – No Long Anything.' " We can clearly see the influence of bluegrass in her style of composition, including *rapid♦fire*.

2. NO LONG ANYTHING: THE SENSE OF TEMPO IN *RAPID♦FIRE*

Jennifer Higdon told in an interview for Kennicot (2015) that she likes her works to move forward and I believe that *rapid♦fire* is a good example. I would like to discuss how she builds this frenetic sense of motion and how it helps the performer to communicate better the mood of this piece. The rhythmic activity in this piece is something really intriguing. The performer of *rapid♦fire* doesn't

have any place to repose, except for the last page. The tempo marking is quarter note equals 180-200. The motives are exposed in a frenetic way and extensively developed through the piece. As a performer, I can add the information that it requires a high level of technique as well as rigorous physical preparation.

On Higdon's website we can find some information about this piece in the program note: "Rapid♦fire was written to portray the violence of the cities; more specifically, the innocent young who are cut down in their homes and on the streets. It is an expression of rage, of pain, and of disbelief; it is fear and terror; it is an inner city cry." (HIGDON, 1992)

Taking quick breaths, moving the fingers very fast and exploring the articulation and the register in the most extreme ways are good tools for performing this music. We can use these tools to communicate the main idea of violence to the audience. The feeling of playing this piece is similar to the felling of running away from something bad when you are walking alone on a dark street in a big city or scenes of persecution from action movies. Higdon's composition helps the performer to communicate better with the audience by creating the chaos on stage even though everything is perfectly and clearly indicated on the music score.

The composer experienced different kinds of life circumstances during her life. I believe that her experiences of living in extremes, such as New York and Tennessee, probably influenced her to have an expanded perception about how the things – people, traffic, lights, sound – move violently faster in big urban centers. *Rapid♦fire* is definitely a good portrait of this scenario. It is interesting to learn her opinion regarding the purpose of music:

> I think it's to express the human condition and really to express the soul. I really do. It expresses the human condition on so many levels because there are those angst pieces and there are those pieces that sound like ecstatic joy. There are the relaxed pieces and there are the uptight pieces. It's such a perfect reflection of life and the soul, and yet the people who are listening don't have to know a thing about it. Usually while I'm writing, that's one of the things I think about. I know there's been a lot of debate in the twentieth century about the fact that maybe people don't understand it because they don't know about this or that type of music, but I have to say my approach is I don't think you should have to know anything about my music, or anything about music in general, to enjoy it. It should still be an enjoyable experience. But I look at music as a mirror. It's a mirror of everyone, everything, our society, people. I often think of it as a mirror of people, though. I know some people think of it in terms of objects. I know Ravel used to talk about factories all the time, and clockmaking, but I often think of it as people. (BRUCE, 1994)

She applied this idea of mirror to compose *rapid♦fire*. I see the tempo as a crucial tool that reflects living conditions of a big city as well as the way she organizes the motive expositions, the rhythms, articulation and the dynamics.

3. CONNECTIONS BETWEEN THE MUSIC AND THE JOURNAL ARTICLE: A BRIEF PERFORMANCE GUIDE

While we each experience music from our own perspective, for the purpose of this lecture recital, I choose to focus on the characters' perspectives. According to the author Reedy (2002,

p. 58) Jennifer Higdon said that the idea to base the work on the violence of the cities came when she ran across an article entitled "Boston Slaying Extinguishes Their 'Bright Light'- Lena Bruce Had a Promise Futures. Last Weekend, She Was Killed by an Intruder, and Her Friends and Family Here Are Grieving."

Lena Bruce was an exemplary student in high school and she graduated in electrical engineering from Tufts University in Boston.[2] "She was not only murdered but also raped and the case only had its closure more than twenty years later due to the prejudice of the police, who considered her a prostitute at that time." (Martin, 2017)

I think we can notice all this violence in *rapid♦fire*. The way she presents the motives and the way that she explores the flute is totally abrupt and aggressive. This is similar to the case of Bruce and many cases of violence around the world.

According to Reedy (2002, p. 59), there are three main motives and I agree with her since Higdon makes it very clear in the beginning of the music.

The first motive is the trill motive and I would compare this sound to a scream:

Figure 1. *Rapid♦fire* (pag. 1, 1st line).

It always appears in the highest register of the flute with accents and in forte dynamics. Higdon starts the piece with this motive and draws all the attention to these moods: fear and tension. Even when this motive is developed there are always several tensions and power and sometimes this power just loses the energy and there is no sound projection while still sounding like a scream. The use of extended techniques helps to create this idea since, acoustically speaking, it is possible to blow into the flute harder but still not get a powerful sound using determined modified fingers. This loss of power is clearly exemplified in the last page where there is the only rest of the piece before the end:

Figure 2. *Rapid♦fire* (pag. 7, 1st line).

[2] It may be recalled that Bruce grew up in Philadelphia before moving to Boston to study at the American Tufts University. She was the only African-American girl in her class to graduate with a degree in electrical engineering. In July 1992, Bruce was found by her roommate bound, gagged and partially undressed. Bruce was working at a Boston engineering company at that time.

The second motive is based on five notes: A, Ab, Bb, G, and B. I would call this motive a driving motive because in my opinion it is responsible for making the music walk. They are simple eighth notes with a precise pulse and articulation:

Figure 3: *Rapid♦fire* (pag. 1, 1st line).

I would say that this motive represents the murder. The way she writes the notes represents the sense that the notes are following each other but without any conviction, without any tonal center. When this motive develops it starts to get some power, especially because she adds an extended technique[3] that reinforces the harmonics:

Figure 4: *Rapid♦fire* (pag. 3, 2nd line).

In the end, this motive is mixed with motive 1. It seems that for the performer finally the murderer gets the victim and now he is able to stop the screams. The composer uses a very weak trill in the instrument in this moment. Even though the performer wants to blow strong, the flute will not answer with power. This mixed moment of motives is right before the only rest in this music.

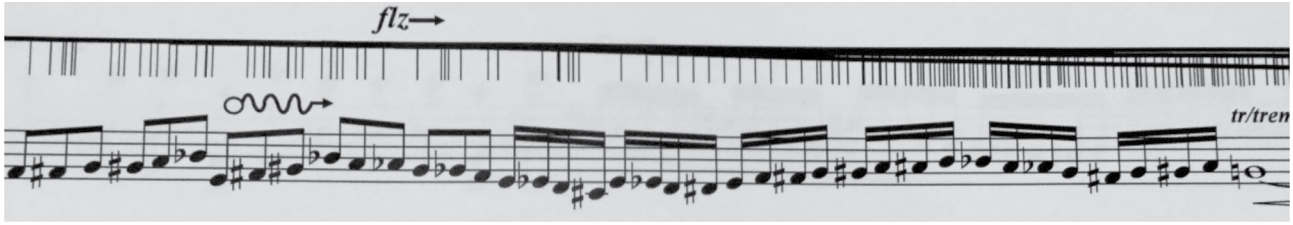
The third motive is quite frenetic. It is composed by sixteenth notes and mixed chromatic scales with whole-tone scales. Most of the times these motives end with an accent in the last notes:

Figure 5: *Rapid♦fire* (pag. 1, 1st line).

[3] For this extended technique, she requires that the flutist must blow harder in order to get higher harmonics.

In my opinion this motive is exactly the "rapid fire" from a gunshot. In the development Higdon applies two types of techniques that give both the performer and the audience a sense of randomness:

Figure 6: *Rapid♦fire* (pag. 5, 2nd line).



In this case we can notice that she puts random harmonics between the sixteen notes. They are played so fast that the result is always a surprise even for the performer. Later on, she adds an articulation that is not supposed to match with the pulse. She indicates that the flutist "must continue the air flow and note movement, but begin tonguing sporadically." I would make the relation with the murder following the victim and sporadically trying to attack and shoot her.

Besides the tempo and the motive treatment, the composer explores the flute in the whole range of register, dynamic and timbre. She covers the flute register from C4 to E7. Extended techniques are not the main aspect of this composition. There are basically harmonics, flutter tonguing and sporadic articulations. However, her demands on the use of these techniques cause impressive effects in terms of timbre and dynamics.

The outcome of the performance is as tragic as the crime in Boston. After the only break, I would call the last section a concluding section. We can notice that the three motives finally melt into each other and it is hard to identify them separately. She gave us two options of ending. The first one is really visual and dramatic. I believe that using a Snap`n Pop to play the last sound is similar to shooting a victim. For the alternative ending, she demands the highest note on the flute (E7). Acoustically speaking, it has the same effect of a gunshot noise in your brain. Definitely *rapid♦fire* is the best title for this music.

CONCLUSION

The music Rapid♦fire is an explosion of energy and power. It is notable how the visual arts and the life style concepts have influenced Higdon in some way to compose this piece. The performer needs to be careful to communicate this frenetic sense of motion in this music. Some choices related to breathing, articulation and dynamic will help the audience to get a better sense of violence and chaos. Since we have the newspaper article as a reference for this music, I believe that the symbolism will give a new point of view for the comprehension of Rapid♦fire.

REFERENCES

DUFFIE, Bruce. "*Composer Jennifer Higdon*". Available in http://bruceduffie.com/higdon.html. Accessed November 8, 2016.

HIGDON, Jennifer. *Rapid♦fire for solo flute:* Lawdon Press, 1992.

HIGDON, Jennifer. *Program Notes*. Available on <http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html>. Accessed November 18, 2016.

KENNICOTT, Philip. *Mountain Time*. Opera news. Available in <http://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2015/6/Features/Mountain_Time.html>. Accessed October 20, 2016.

MCKINNEY, Donnald. Jennifer Higdon. In: SLAYTON, Michael. *Women of Influence in Contemporary Music:* Nine American Composers. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2011. p. (p. 141-190).

MARTIN, Philip. "*The Short, Wonderful, But Ultimately Tragic Life of Lena Bruce*". HGBH News. Available in <http://news.wgbh.org/2016/06/08/news/short-wonderful-ultimately-tragic-life-lena-bruce-part-one>. Accessed October 17, 2017.

PRICE, Leslie Blake. *Bluegrass Nation:* a historical and cultural analysis of america's Truest Music. Tennessee: University of Tennessee Honors Thesis Projects, 2011.48 p.

REEDY, Deena. *A Performer's Guide to Creating a Listening Road Map:* applications to late twentieth-century solo flute compositions by American women composers Joyce Mekeel and Jennifer Higdon. DMA dissertation. University of Nebraska, 2002. Nebraska, 2002. 125 p.

REFLEXÕES SOBRE A EMERGÊNCIA DA PESQUISA DE GÊNERO NA PÓS-MODERNIDADE: MULHERES MUSICISTAS

Tharine Cunha de Oliveira[1] (UEA)
tharinecunha@gmail.com
Luciane Viana Barros Páscoa[2] (UEA)
luciane.pascoa@gmail.com

Resumo: Os estudos históricos das mulheres na música costumavam ser tradicionalmente focalizados em relatos de mulheres excepcionais como intérpretes e compositoras, ou então associados com a literatura sobre a música como um componente tradicional de socialização e educação das mesmas. Neste contexto, o gênero é tratado como um conceito socialmente construído com base nas diferenças percebidas entre os sexos e uma forma primária de significar relações de poder. A proposta desse trabalho é traçar um diálogo entre a história não contada das mulheres musicistas e os processos de invisibilização provocados pela lutar por poder.
Palavras-chave: Mulheres na Música. Pesquisa de gênero. Século XIX.

Reflections on the emergency of gender research in post-modernity: musician women

Abstract: The historical studies of women in music used to be traditionally focused on reports of exceptional women as interpreters and composers, or else associated with the literature on music as a traditional component of socialization and education. In this context, gender is treated as a socially constructed concept based on the perceived differences between the sexes and a primary form of meaning relations of power. The proposal of this work is to draw a dialogue between the untold story of women musicians and the processes of invisibilization provoked by the struggle for power.
Keywords: Women in music. Gender research. 19th Century.

Para se falar de Pós-modernidade precisamos retomar o conceito de Modernidade no âmbito artístico. Para Vattimo (1992) a Modernidade iniciada no século XV traz associado ao fazer artístico, a ideia da imitação de modelos como padrão de qualidade que, ao passar do tempo foi substituída pelo "culto ao novo". Este culto liga os acontecimentos em uma estrutura linear na qual a história da humanidade é considerada como um "progressivo processo de emancipação" que impulsionaria o homem numa espécie de evolução. Dessa forma, a História em quanto área de saber, passa a ter um sentido unitário sendo enunciada por aqueles que, segundo seus próprios critérios, estariam em melhores condições de fazê-lo – a Europa Central.

A construção desta narrativa se deu através das vicissitudes daqueles que a contam, assim a História contou sempre a versão dos vencedores, anulando ainda os momentos em que os próprios vencedores não se apresentavam como tal. Essa postura proporcionou inúmeras lacunas que contribuíram para o processo de invisibilização de tantas histórias que não foram contadas.

Vattimo apresenta como uma das causas para o fim deste período o momento em que percebe-se que não há mais como sustentar a história como algo unitário. O autor diz ainda:

> "Não há uma história única, há imagens do passado propostas por pontos de vista diversos, e é ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo, global, capaz de unificar todos os outros (como seria <<a história>>, que engloba a história da arte, da literatura, das guerras, da sexualidade, etc.)." (p. 9, 1992)

[1] Estudante.
[2] Docente do curso de Música.

Outro fator que contribui para esse rompimento foi o advento da "sociedade de comunicação" também conhecida como "sociedade dos *mass media*". A era dos meios de comunicação permitiu que minorias tivessem voz a medida que a "própria lógica do <<mercado>> da informação exige uma continua dilatação deste mercado", transformando tudo em informação e encaminhando estas minorias ao início de um processo emancipatório. Dessa forma, as mídias proporcionaram o alargamento e multiplicação das *Weltanschauungen* – visões de mundo. Esta nova percepção alterou consideravelmente a maneira de enxergar a história.

A multiplicidade de ideias acarretou numa aparente perda de sentido para a realidade, já que emergiram várias realidades coexistentes. Num sentido mais amplo, a prometida emancipação que trariam os *mass media* vê-se prejudicada a medida que o surgimento de diferentes narrativas, agora não mais lineares, provocam conflitos à compreensão.

Vattimo esclarece que a emancipação no mundo dos *mass media* se dá pelo *desenraizamento* que seria justamente a liberação das diferenças, pautado na descoberta dos demais sistemas que coexistem, entendendo as particularidades de cada um, começando pelo seu. A compreensão global dos sistemas emancipatórios não é simplesmente uma libertação individual e desconexa, mas sim a descoberta coletiva de uma gramática própria do seu dialeto, criando o sentimento de pertença e ao mesmo tempo, compreendendo a conexão deste sistema num conjunto mais amplo repleto de outros sistemas.

Desde a criação da revista *Annales* (Janeiro/1929) iniciou-se um processo de distanciamento do padrão tradicional e unitário utilizado nos registros históricos. As transformações sociais despertaram novas mentalidades e por isso era necessário que se alterasse também a maneira como era vista a história. A expressão "nova história" tornou-se bem conhecida a partir de uma coleção de ensaios do medievalista francês Jacques Le Goff.

Para Peter Burke (1992), a "nova história é a história escrita como uma reação deliberada contra o 'paradigma' tradicional" e para explicar de maneira mais clara a diferença entre as duas abordagens o autor elenca alguns pontos, os quais serão brevemente mencionados a seguir.

Para o paradigma tradicional a história diz respeito essencialmente à política, já na nova história são considerados os outros aspectos da existência humana, como a história econômica, social ou cultural. Essa abertura acaba reorganizando a hierarquia dos eventos históricos, trazendo para discussão o que estava à margem. Quanto à narrativa, os historiadores tradicionais pensam a história como uma exposição dos acontecimentos, enquanto a nova história propõe a análise das estruturas.

Nesse ponto, François Dosse explica que a discussão dos anos 50 e 60 do século XX já implicava nas delimitações entre as funções do historiador e do sociólogo, no qual o primeiro deveria apenas colher as informações enquanto o segundo trabalharia na análise do material coletado e que, portanto, a história não poderia ser considerada como ciência, mas apenas como ferramenta de coleta de dados das ciências sociais.

Outro fator decisivo para esta divisão, finca-se no fato de que para a "história tradicional são considerados apenas os feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos, e ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário no drama da história". Há ainda a preocupação com "ações coletivas e individuais generalizantes", essa postura recebeu críticas de historiadores mais recentes que não segmentam seus registros com tais divisões pois veem a

importância de utilizar diferentes abordagens, ora referindo-se as tendências e ora aos acontecimentos. Por fim, a história tradicional deve ser objetiva, ou seja, relatar aos leitores os fatos e para tal deve valer-se de documentos oficiais como fontes, enquanto que a nova história permite e até certo ponto estimula a busca por fontes não convencionais, que muitas vezes conseguem registrar o que não está no cânone.

Pierre Bourdieu em seu livro *A dominação Masculina* apresenta a maneira como se estabeleceu ao longo dos séculos os esquemas de doutrinação que apresentavam a mulher como ser mais fraco e incapaz de agir socialmente em determinadas situações, tendo como principais agentes estruturantes desta mentalidade "a Família, a Igreja, e a Escola que, objetivamente orquestradas, tinham em comum o fato de agirem sobre as estruturas inconscientes".

A pesquisadora Maria Ângela D'Incao em artigo para o livro *História das Mulheres no Brasil* (2015) organizado por Mary del Priore, aponta que as transformações sociais do século XIX levaram a mudanças urbanas que buscavam moldar os hábitos e costumes dos agora habitantes dos centros urbanos, para incutir-lhes a mentalidade europeia no tocante a diferenciação entre espaço público e privado, ditando-lhes as regras do bom convívio social. Em resposta a essas mudanças o estilo de vida foi sendo redefinido e as funções familiares delimitadas com maior clareza.

Nesse particular temos que, para o homem é destinado o espaço público (rua) e neste ambiente deveria representar e responder por sua família. À mulher era reservado o espaço privado (casa) e dela dependia o sucesso ou o fracasso da família. Inicialmente entendia-se que a distinção entre os dois espaços estava na delimitação rua/casa.

A pesquisadora ressalta que aos poucos foram sendo cultivadas atividades domésticas que faziam parte da interação entre famílias:

> "Nos (espaços)[3] públicos, como as salas de jantar e os salões, lugar das máscaras sociais impunham-se regras para o bem receber e bem representar diante das visitas. As salas abriam-se frequentemente para reuniões mais fechadas ou saraus, em que se liam trechos de poesias e romances em voz alta ou uma voz acompanhava os sons do piano ou harpa". (PRIORE, 2015, p. 228)

Com o passar do tempo esses conceitos foram afinados e entendeu-se que tanto na rua quanto na casa coexistiam espaços públicos e privados. Baseado nas regras do decoro, era então institucionalizado a postura ideal para ambos os personagens nestes locais.

Michelle Perrot em seu livro Mulheres Públicas (1998) registra momentos pontuais em que aparecem os deslocamentos destas fronteiras. Nas camadas mais abastadas, por exemplo, a mulher passa a interagir com o espaço público (rua) nos momentos de compras, já a classe pobre elege determinados trabalhos extra domiciliares como aceitáveis para a mulher.

Bourdieu, destaca como um dos princípios práticos das antigas estruturas da divisão sexual, as funções que convinham às mulheres fazerem, situarem-se no prolongamento das funções domésticas, que seriam o ensino, o cuidado e o serviço. A compreensão destas mudanças deve partir da "análise das transformações dos mecanismos e das instituições encarregadas de garantir a perpetuação da ordem dos gêneros" (2002, p. 102).

[3] Grifo da autora.

Um dos elementos responsáveis por impor uma visão do mundo social e do lugar que cabiam às mulheres estava presente na Igreja e na Família como um tipo de doutrinação visual a qual Bourdieu chama de "propaganda iconográfica". Destaca ainda a citação de Matthews Grieco, que diz:

> "Os meios de comunicação estão sempre em mãos do sexo forte: livros, imagens e sermões são compostos, desenhados, declamados por homens, ao passo que às mulheres é vetado, por sua falta de instrução mesma, o acesso à cultura e ao saber escrito". (p. 327)

Bourdieu aponta que o eterno na história não pode ser senão um processo de eternização dos <<fatos>>, o que significa que para fugir desse essencialismo deve-se fazer o caminho inverso, ou seja, o trabalho histórico de des-historicização, que parte da história dos agentes e instituições responsáveis por garantirem as permanências.

> "Em suma, ao trazer à luz as invariantes trans-históricas da relação entre os "gêneros", a história obriga a tomar como objeto o trabalho histórico de des-historicização que as produziu e reproduziu continuamente, isto é, o trabalho constante de diferenciação a que homens e mulheres não cessam de estar submetidos e que os leva a distinguir-se masculinizando-se e feminilizando-se". (BOURDIEU, p. 102).

Os estudos históricos das mulheres na música costumavam ser tradicionalmente focalizados em relatos de mulheres excepcionais como intérpretes e compositoras, ou então associados com a literatura sobre a música como um componente tradicional de socialização e educação das mulheres. Como categoria contemporânea de investigação, o estudo das mulheres na música está diretamente relacionado à história das mulheres e às pesquisas acadêmicas associadas com o estudo sistemático do gênero. Neste contexto, o gênero é tratado como um conceito socialmente construído com base nas diferenças percebidas entre os sexos e uma forma primária de significar relações de poder (TICK, et. al., 2014).

Dessa forma, a pesquisa atual sobre as representações de mulheres musicistas no Brasil do século XIX, propõe a construção de uma nova historicidade a medida que rompe com os padrões estabelecidos pelo cânone e dá voz a até então silenciada trajetória destas mulheres que longe de ser inexistente, mostra uma nova abordagem para este fenômeno como forma de resistência e mais apropriadamente existência.

A existência de maneira a confrontar a indolência da razão revela a heterogeneidade existente no presente, o que acaba dilatando o mesmo e compondo a sociologia das ausências proposta por Boaventura de Souza Santos, que explica: "trata-se de uma investigação que visa demonstrar que o que não existe é, na verdade, ativamente produzido como não existente, isto é, como uma alternativa não-credível ao que existe" (2010).

Partindo desse pressuposto, temos refletido este processo na história geral da música ocidental e mais especificamente na história da música no Brasil. Assim sendo, a pesquisa procura registrar como fontes documentais arquivos não convencionais, a citar: as fontes iconográficas. O corpus da pesquisa é constituído por obras pictóricas de meados até finais do século XIX, que apresentem mulheres no fazer musical. Como fontes secundárias temos além de outros quadros datados do mesmo período, a consulta a periódicos e outros textos que contribuam com a temática do trabalho.

Dessa forma, o trabalho traçará um diálogo com a teoria da arte de Erwin Panofsky, que expõe em seu livro *O Significado nas Artes Visuais*, as definições de iconografia e iconologia, e para tal faz uso da linguagem metafórica. O autor esclarece: "Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma" (2014, p. 47). A partir daí, faz-se necessário a compreensão de tema ou mensagem em obra de arte, e o que seria a forma.

Concentrando-nos unicamente aos conceitos, na primeira esfera do tema ou mensagem temos o significado fatual, que é de fácil compreensão e trata-se da identificação de objetos ou formas já conhecidas pela experiência prática. A percepção desses objetos terá alguma reação no observador. Essa reação ultrapassa a simples identificação do objeto, e requer uma certa sensibilidade, a ela o autor chama de significado expressional. Ambos os significados compõem a classe dos temas primários ou naturais. Esses temas também podem ser chamados de motivos artísticos, e um conjunto destes, configura uma descrição pré-iconográfica.

No tema secundário ou convencional, é feita a leitura de um ou mais motivos artísticos (composição), associando-os com assuntos e conceitos. Quando Panofsky escreve "tema em contraposição à forma" (2014, p. 47), se refere aos temas secundários em oposição aos temas primários, ou seja, a identificação das composições, sejam elas imagens, estórias ou alegorias, contrapondo-se aos elementos mais básicos e formais da observação dos motivos artísticos.

Panofsky diz: "Para Wolfflin, análise formal, é uma análise de motivos artísticos e combinações de motivos"; assim uma análise iconográfica correta requer uma identificação precisa desses motivos (PANOFSKY, 2014, p. 51).

Significado intrínseco ou conteúdo (da obra), trata-se dos fatores que mesmo externos à obra fazem parte de sua essência, e algumas vezes nem mesmo o autor consegue identificá-los. Um exemplo seria a dimensão transformadora que "a atitude de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica" exercem sobre a obra de arte. A descoberta e interpretação desse significado é o que se entende por iconologia (PANOFSKY, 2014, p. 52).

Esta pesquisa consiste num estudo iconográfico de uma série de pinturas cujo tema envolva representações de mulheres na música, a partir do recorte temporal estilístico do século XIX na Arte Acadêmica do Brasil (1850-1900). O trabalho está em andamento, contudo, através da amostra de imagens inventariadas até o momento, estabelecemos três categorias de organização, sendo estas: representação do ideal de feminino, musicistas em ambiente doméstico e musicistas em ambientes marginais.

O primeiro grupo trata das representações idealizadas de feminino. No início do século XIX, devido às influências estéticas que recebiam os pintores que do Brasil iam à Europa, quando retratavam mulheres reproduziam os mesmos padrões simbólicos. Assim, se aproximavam mais da idealização do feminino europeu, sendo que o ambiente no qual era composta a imagem nem sempre condizia com a realidade brasileira. A alegoria propõe a materialização de ideias e sentimentos que se manifestam na forma da personificação, ou seja, da construção de personagens que aliados à determinados objetos, passam a equivaler a estas ideias. Dessa forma, as pinturas deste item refletem os padrões europeus por meio das alegorias das belas artes.

Neste item será analisada como obra principal o quadro *Alegoria às Artes* de Léon Pallière e como obras secundárias *Lei Áurea*, de Aurélio de Figueiredo, *Glorificação das Belas Artes no Amazonas* de Domenico De Angelis.

O quadro *Alegoria às Artes* de Léon Pallière apresenta cinco figuras femininas as quais são, como o título esclarece, personificação das Belas Artes acompanhadas dos objetos que lhes qualificam. A Alegoria da Arquitetura aparece sentada num trono de marfim, fincado numa elevação de dois degraus. No primeiro degrau temos a Alegoria da Pintura e a Alegoria da Escultura; logo abaixo, no chão, temos a Alegoria da Poesia a frente, recostada na base de uma coluna ruída, junto de si apresentam-se alguns instrumentos musicais (lira, tamborim), no mesmo nível a direita temos em pé a Alegoria da Música segurando uma corneta.

Esta disposição apresenta uma espécie de hierarquização das artes, na qual se forma uma tríade de acordo com o grau de importância artística que lhes era atribuído. As artes palpáveis eram consideradas centrais pois tinham função semelhante à propaganda e acreditava-se que tinham um poder maior de persuasão. Nesse contexto, a arquitetura regia as demais, já que abrigava em si tanto a escultura quanto a pintura, reforçando assim sua carga retórica. As artes efêmeras como a música e a poesia eram menos valorizadas, daí justifica-se a localização mais afastada destas personagens na composição.

Segundo a pesquisadora Mikelane do Carmo (2007) o quadro *Lei Áurea* de Aurélio de Figueiredo, também chamado de *Redenção do Amazonas*, apresenta como alegoria da música, uma figura feminina tocando harpa. O pormenor que utilizaremos para a comparação localiza-se no lado direito do quadro, donde vemos o que parece ser um altar de glorificação às Artes e à Liberdade, representadas pelas alegorias da Pintura, Música, Escultura e Poesia. Nesta, as relações hierárquicas podem ser percebidas pelos focos de iluminação retratados na tela, onde da música é reservado um espaço ao final (se pensarmos em profundidade) e com baixa iluminação.

De modo semelhante verifica-se esse mesmo motivo representado no detalhe da obra *Glorificação das Artes no Amazonas* de Domenico De Angelis, pintura do teto do Salão Nobre do Teatro Amazonas. Páscoa (2013) aponta a divisão de três grupos de personagens na composição do quadro, dos quais iremos utilizar para a comparação o primeiro grupo onde se encontra a *Alegoria às Artes*. Reconhecidas as personagens, temos a arquitetura acompanhada da escultura e da pintura compondo um dos lados do pormenor, e reproduzindo o mesmo triângulo hierárquico encontrado no quadro de Pallière. A música e a poesia apresentam-se do outro lado permanecendo na posição submissa que lhes era reservada.

O segundo item concentra-se em imagens de mulheres majoritariamente da alta burguesia, que tinham como parte de sua educação o estudo da música. Desde o século XVIII inicia-se um processo de popularização do uso do piano. A industrialização barateava o custo dos instrumentos e os tornavam mais compactos como no caso dos pianos quadrados que fechados tinham o formato de uma mesa e poderiam converter-se em parte da decoração da casa. Consequentemente a procura por música aumentou, e já na primeira metade do século XIX, percebe-se também uma valorização da canção o que movimentava ainda mais o mercado musical voltado para o ambiente doméstico. Editoras musicais passaram a publicar periodicamente materiais para serem tocados em casa como forma de entretenimento para a família e amigos (KINDERSLEY, 2014, p. 142-171).

Neste item será analisada como obra principal o quadro *Hora da Música* de Oscar Pereira da Silva e como obras secundárias os quadros *Lição de Piano* de Georgina Albuquerque, *Menina ao Piano* de Aurélio de Figueiredo.

O quadro *Hora da Música* de Oscar Pereira da Silva, apresenta três figuras femininas trajando vestidos em voga na Europa na segunda metade do século XIX. O estilo empresta algumas características do estilo Rococó adicionado aos vestidos, contudo os elementos integram o vestuário moderadamente com a presença de mangas alongadas, corpete suavemente justo, decotes quadrados, rendas, babados e saias que cobrem toda a parte inferior do corpo.

Dessa forma, a música e a literatura doutrinavam a mulher à um pensamento de reclusão ao espaço público fora do lar e a tornavam uma espécie de adereço cultural da família, tendo como espaço para suas apresentações musicais os salões das casas em momentos de festividades e nos saraus.

O quadro *Lição de Piano* de Georgina Albuquerque corrobora a ideia da música como parte da educação de mulheres. Nele temos uma menina burguesa sentada ao piano sendo orientada por uma professora, enquanto ao lado de fora da sala estão à espera outros alunos, a maioria meninas.

No quadro *Menina ao Piano* de Aurélio de Figueiredo, conforme relata Keyla Martinez (2017, p. 620), a menina retratada é a filha do pintor, Sylvia Figueiredo. O cenário insinua-se como o estúdio do pai. Os brinquedos espalhados na cadeira e os papéis no chão transmitem a ideia de um ambiente doméstico. A postura da menina, que está em pé frente ao piano, permite-nos observar que não se trata de uma aula particular mas de um momento de brincadeira, contudo as mãos bem posicionadas sobre o piano e seu olhar fixo na partitura revela uma iniciação musical e o nível de interação da família Figueiredo com a música.

O terceiro grupo Musicistas em Ambientes Marginais, justifica-se pelo anseio das camadas mais baixas de investirem na educação musical principalmente das mulheres, pois esta era usada como distintivo de erudição da família. Este fato proporcionou a aparição de manifestações musicais em ambientes que não eram os nobres salões das casas. Vários instrumentos poderiam ser tocados, contudo, nenhum deles era mais famoso que o piano, já que este poderia acompanhar o canto e as danças sem necessariamente precisar de outro acompanhamento. A partir dessas informações fez-se necessário diferenciar as imagens que comportavam essas características pois a maneira como a mulher era vista nesses ambientes divergia das anteriores.

Neste item será analisada como obra principal o quadro *Tarantella* de Henrique Bernardelli, e como obras secundárias *O violeiro* de Almeida Júnior, *Canção Sentimental* de Berthe Worms e *Descanso da Modelo* de Almeida Júnior.

No quadro *O violeiro* de Almeida Júnior, temos dois personagens reunidos em torno de uma janela de uma construção muito simples. As paredes da casa mostram-se desgastadas e parte da estrutura de barro ruída, definem a posição social das personagens. Dois caboclos, um homem sentado na janela segura uma viola e despreocupadamente parece tocá-la; a outra personagem, uma mulher de vestimenta pouco elaborada segura um lenço em volta do pescoço enquanto serenamente faz menção de acompanhar a viola cantando. A cena caipira nos revela a maneira como a música era manifestada nas camadas mais baixas da sociedade brasileira em finais do século XIX.

No quadro *Tarantella* de Henrique Bernardelli, vemos uma ambiente fechado com pouca iluminação a semelhança dum porão. Os personagens trajam veste tipicamente europeias. Algumas mulheres estão dançando e tocando tamborins. E no quadro *Canção Sentimental* de Berthe Worms, temos uma jovem mulher empunhando uma viola caipira.

Na tela *Descanso da Modelo* de Almeida Júnior, temos como cenário o estúdio de um pintor, que como o título sugere, a mulher retratada está num momento de descontração e para tal assenta-se despreocupadamente ao piano enquanto o pintor a observa. A posição de suas mãos sobre o piano indicam fortemente a ação de tocar o instrumento. No século XIX o trabalho de mulheres era restrito as famílias pobres que não tinham outra forma de sustento. Dessa forma, a proveniência familiar da modelo é revelada, e mesmo se enquadrando numa classe social menos abastada, ainda assim a música revela-se como um atributo indispensável a formação feminina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do estudo realizado, percebemos uma relação entre arte e sociedade, já que o artista é um ser social e independe de sua vontade a influência que as transformações sociais exercem em sua obra. Foram observados os aspectos simbólicos dos atributos femininos relacionados com as práticas sociais. Considerando o recorte temporal, vemos que a mulher burguesa aparece como um ser especial que receberá uma educação virtuosa para bem representar seu lar e educar seus filhos. Nesta educação, a presença da música como agente socializador é marcante e tida como símbolo de distinção social, almejada por grande parcela da sociedade.

Dessa forma, a música e a literatura doutrinavam a mulher à um pensamento de reclusão ao espaço público e a tornavam uma espécie de adereço cultural da família, tendo como espaço para suas apresentações musicais os salões das casas em momentos de festividades e nos saraus.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BURKE, Peter (Org.) Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: *A escrita da história:* novas perspectivas. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

DOSSE. François. *A história em migalhas:* dos Annales à nova história. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KINDERSLEY, Dorling. *Música:* guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2014.

LORENTE, Juan F. Esteban. *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo, 1990.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa, 1995.

_____. *Significado nas Artes Visuais*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva,2014.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PRIORE, Mary del. (Org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de texto). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

REVILLA, Federico. *Dicionario de iconografia y simbología*. Madrid: Cátedra, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo:* para uma nova cultura política. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

_____. *Creer que se cree*. 2. ed. Buenos Aires: Paidós, 2008.

_____. *Esperando a los bárbaros*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial FEDUN, 2014.

FONTES ELETRÔNICAS

CARMO, Mikelane Almeida; PÁSCOA, Luciane. Artes Plásticas em Manaus nos séculos XIX e XX: reflexões sobre o quadro A Lei Áurea de Aurélio de Figueiredo. *Revista Eletrônica Aboré*. IN:<http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/comunicacao/comunicacao_pesq_3/Mikelane%20Almeida%20do%20Carmo.pdf>

FULLER, Sophie. "*Women in music.*" The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 18 May. 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7375>.

MARTINEZ, Keyla. Menina ao Piano de Aurélio de Figueiredo: indícios de um círculo artístico musical. In: 4º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical & 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música. RIDIM-BR. Salvador, BA, 2017.

PÁSCOA, Luciane. A estética italiana nas fontes de iconografia musical no Teatro Amazonas. In: 2º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical - RIDIM-BR. Salvador - BA.

TICK, Judit. et al. "*Women in music.*" Grove Music Online. Oxford Music Online.

Oxford University Press, accessed May 18, 2014, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52554.

Musicologia e Criação Musical (Composição e Performance)

A "FOLIA DA CHINELINHA": MÚSICA, FESTA E DEVOÇÃO

Maria Cristina Campos Ribeiro[1] (UEG, TECCER)
cristinacampospiri@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa tem como objeto de análise, a musicalidade que permeia a Folia de São Sebastião ou Folia da Chinelinha em Pirenópolis (GO), assim chamada porque os foliões percorrem todo o trajeto de chinelas nos pés. Segundo memórias de seus partícipes, a origem dessa folia, realizada a quase cem anos no município de Pirenópolis, nos povoados de Lagolândia, Placa e região do Fundão, relaciona-se a uma promessa realizada por um camponês à São Sebastião, seu santo de devoção. A causa relatada foi a escassez de chuva e prejuízo das plantações. Busca-se investigar a importância da música nos diversos momentos da folia que ocorre entre outubro e novembro. Propõe-se destacar nessa folia de promessa a relevância da música nos vários momentos, contextualizando-a, e analisar a importância da música como forma de expressão da devoção e fé dos participantes.
Palavras-chave: Música. Folia. Devoção.

The "Folia of Chinelinha": music, party and devotion

Abstract: This research has as object of analysis, the musicality that permeates the Folia de São Sebastião or Folia da Chinelinha in Pirenópolis (GO), so called because the revelers travel the whole path of flip flops on their feet. According to memoirs of its participants, the origin of this folia, realized almost one hundred years in the municipality of Pirenópolis, in the towns of Lagolândia, Plate and region of Fundão, relates to a promise made by a peasant to São Sebastião, its saint of devotion. The cause reported was the scarcity of rain and damage to the plantations. It seeks to investigate the importance of music in the various moments of the revelry that takes place between October and November. It is proposed to highlight in this pledge book the relevance of music in the various moments, contextualizing it, and analyze the importance of music as a form of expression of the participants' devotion and faith.
Keywords: Music. Folia. Devotion.

1. O CONTEXTO DA FOLIA DE SÃO SEBASTIÃO

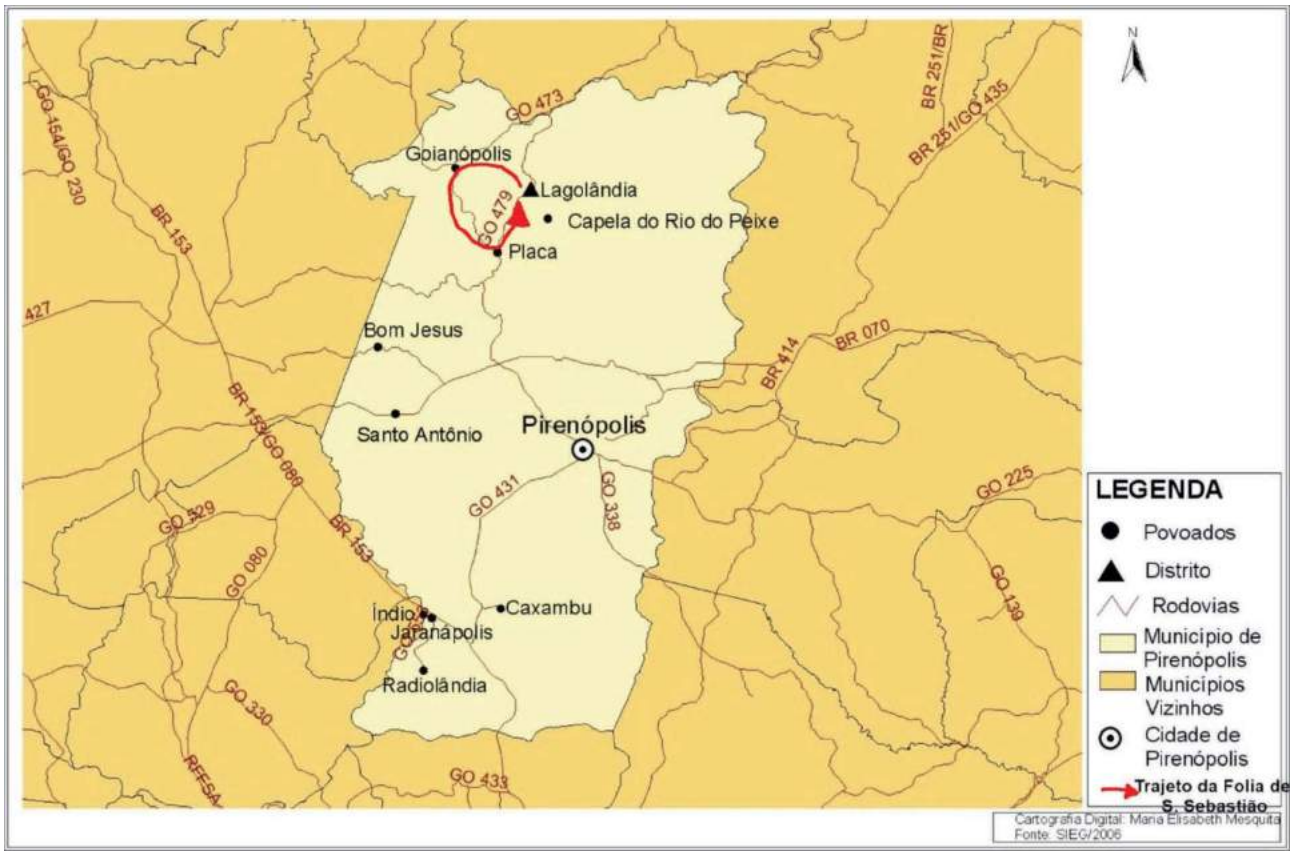
A Folia de São Sebastião descrita neste artigo realizou-se no município de Pirenópolis, entre 31 outubro e 02 de novembro no ano de 2016. Esta é uma Folia de promessa que percorre o Distrito de Lagolândia, região do Fundão e povoado da Placa como se pode observar na Figura 1 que além das localidades percorridas, destaca o sentido do trajeto.

Essa folia tem dois diferenciais em relação às outras do município: é uma folia de promessa na qual se busca agradecer a uma benção recebida e o fato dos foliões percorrerem todo o trajeto sem calçados ou de chinelos. Segundo a professora Waldettes (entrevista concedida em 31/10/2016) que reside na zona rural de Lagolândia, em cuja residência ocorreu a saída da folia, estes são momentos importantes para os foliões, camponeses em sua maioria, sendo para muitos deles, o momento de orar e estabelecer vínculos com a fé, o sagrado e os santos de devoção:

> Ao redor de sua peleja de cada dia, o povo rural tem constituído sua defesa de santos protetores, padroeiros, milagreiros, benfeitores, cada um com sua imagem, seu santuário, seu quadro na parede da sala, sua novena, sua festa com procissão e leilões, sua especialidade, e seus devotos. O que o povo sabe da vida terrestre deles costuma limitar-se a lembrança de um ou outro milagre. (LEERS, 1977, p. 84)

[1] Professora de música da SEDUCE.

Figura 1. Localização e trajeto da Folia da Chinelinha.



Fonte: IESA, UFG, 2016. Adaptação: RIBEIRO, Mª Cristina Campos, 2018.

A comunidade de Lagolândia relaciona a origem dessa folia à história contada acerca de um senhor que a muitos anos atrás[2] preocupado com as plantações, por causa de uma intensa seca, fez promessa para São Sebastião pedindo chuva e abundância nas colheitas. Embora o mês de outubro seja um período de chuvas, a lavoura estava prestes a se perder. O desejo do camponês foi atendido e este em troca prometeu realizar nos anos seguintes uma folia em seu louvor como forma de agradecer a boa colheita e pedir pela lavoura. Essa ação em retribuição ao santo perdura até os dias de hoje pois

> os deveres com o santo, especialmente o pagamento de promessas feitas para obter sua proteção em caso de doença, continuavam a valer mesmo coma morte do indivíduo que fez a promessa, sendo que parentes próximos deviam retomá-las. O descanso de sua alma dependia do cumprimento de suas promessas não-pagas pelos que lhes estavam próximos neste mundo. (ZALUAR, 1983, p. 85)

A Folia de São Sebastião está diretamente ligada às práticas do cultivo da terra. Os sentidos e significados construídos a partir da relação entre o plantio, a colheita, e a relação com as intempéries da natureza, fazem parte da compreensão de mundo daqueles que vivenciam as práticas rurais. A esses momentos e situações associam-se a devoção e as festas representativas da existência humana, sua relação coma vida, o trabalho, as expressões e a prática dos eventos culturais que se materializam no espaço. Nesse emaranhado esta manifestação cultural é representativa da vida social e

[2] Os foliões situam esse "Tempo" em cerca de cem anos.

se apresenta composta de um pequeno grupo de foliões que se reúnem para celebrar o culto ao santo protetor das lavouras.

Ao tratar da Folia de São Sebastião, um festejo popular, entende-se que é um todo organizado que se repete ano após ano, é uma celebração coletiva, não só preparada e esperada, mas também recordada. As lembranças dos tempos passados, o elo entre um tempo longínquo e o momento atual, constroem a memória de um lugar cuja paisagem a constitui.

> A festa se mostra como uma solução simbólica pois, ao unir o ser ao não-ser, através da realização de todas as utopias ainda que por breves períodos, 'coloca em cena', por meio de seus aspectos mais dramatizados, projetos coletivos e individuais, concretiza sonhos, anseios e fantasias, ao mesmo tempo em que, longe de constituir um fenômeno alienante, separado e distante da vida real, volta-se também para à resolução de problemas reais, através da organização dos grupos em nível local. (AMARAL, 1998, p. 7)

Esta Folia é uma festa que começou na zona rural de Pirenópolis, no povoado da Placa, contudo depois que o senhor que fez a promessa faleceu, o grupo de foliões diminuiu muito e conforme depoimento de Waldettes[3] (2016) uma pessoa convidou "o pessoal de Lagolândia, para cantar, e eles começaram a pegar responsabilidade também de dar a saída da folia" que desde então se expandiu. Atualmente o trajeto inicia e finaliza em Lagolândia, passando pelas comunidades do Fundão e Placa.

São Sebastião, o padroeiro da Folia da Chinelinha, é mártir da igreja católica, venerado em orações e festividades, comemorado tradicionalmente no mês de janeiro. Esta folia, todavia, não acontece na data cultuada pela Igreja Católica, dia vinte de janeiro, ou na data da Igreja Ortodoxa, dezoito de dezembro, devido ser uma folia de promessa.

É o santo padroeiro que protege contra a peste, a fome e a guerra, defende as plantações e os rebanhos. Segundo Salomão (2011), a ortodoxia católica não tornou santos, todos os mártires, este é o caso de São Sebastião que se tornou santo pela devoção popular, cantado em versos, por quem folias e festas são organizadas em sua honra.

> Abordar a narrativa do martírio de S. Sebastião remete a um mergulho no imaginário cristão, rico em fabulações sobre a vida dos santos e mártires, homens e mulheres apresentados como portadores de um signo que os destinava a indicar o caminho da salvação, testificando a grandeza e a sabedoria divinas. Em nome da fé, esses personagens teriam suportado as provações mais terríveis, encontrando na dor, na fome e na humilhação em nome de Cristo o caminho da salvação. (SALOMÃO, 2011, p. 87)

Faz parte da promessa à São Sebastião além de fazer o giro da Folia, realizá-lo com chinelos nos pés, para tornar a caminhada mais difícil como uma forma de sacrifício. Anteriormente, tal sacrifício se fazia, realizando o giro descalço. A imagem de São Sebastião traz o símbolo de sacrifício, representado pelas flechas, que indicam a dor e devoção desse santo enquanto os foliões o fazem despojando-se daquilo que os protege nas longas caminhadas, os calçados, conforme se pode ver na Figura 2.

[3] A depoente é Professora da Rede Estadual de Educação em Lagolândia, escritora e poetiza. Atualmente a Folia de São Sebastião sai de sua casa.

Figura 2. As chinelas na Folia de São Sebastião.

Fonte: RIBEIRO, Mª Cristina Campos, 2016.

Para Mauss (2013), sacrifício no contexto de momentos rituais implica em transformação de um objeto profano em sagrado, promovendo o contato com forças religiosas. Portanto, o ato de percorrer longos caminhos em trieiros[4] com os pés desnudos ou com chinelas, ao invés de botas, os consagra e reaviva a fé bem como, da comunidade que de alguma forma se envolve com o ritual.

A cerca das festas religiosas em Lagolândia Curado descreve a relação entre os partícipes e outras dimensões: "com o passado, quando os ancestrais participavam e transmitiam essa conduta que chegou ao presente, e, outrossim, com as forças superiores, no caso, os santos homenageados" (2011, p. 192).

Graças à festa, o passado para sempre perdido, retorna de algum modo ao presente, por ocasião da celebração festiva da memória, entendida como reminiscência desencadeada pela identificação e pelo reconhecimento coletivo das suas marcas.

> Lugar não é apenas onde algo está situado; o próprio lugar incorpora significado, que depende da história pessoal que uma pessoa traz para ele. É através dessas interações pessoas-lugar que desenvolvemos uma profunda associação psicológica com um lugar específico, seja ele lar, rua, cidade, zona rural, estado, região ou nação. (CARNEY, 2007, p. 128)

Cerca de trinta foliões, seus familiares e vizinhos, participam dessa folia, onde cada um tem um papel social relevante e complementar, segundo membros da comunidade. O trajeto é realizado apenas por homens e estes, se atem à preparação da folia com as diversas atribuições organizadas entre eles, tais como, confecção das camisas, organização dos trajetos, transporte de caminhão na volta para casa após cada dia e ensaios musicais.

Na manhã do dia 31 de outubro de 2016 a folia tem início, quando os participantes se encontram na fazenda do Senhor Mundico e sua esposa Waldettes, para realizar o levante da bandeira de São Sebastião. Os foliões se reúnem na sala onde há um altar com os santos de devoção da famí-

[4] O trieiro é um caminho bem definido; caminho estreito aberto por passagens sucessivas no meio mato. http://www.dicionarioinformal.com.br, acessado em 27/03/2017.

lia, um quadro de Dica[5], fotografias de familiares e a bandeira estampada com a imagem de São Sebastião (Figura 3).

Figura 3. O altar.

Fonte: RIBEIRO, Mª Cristina Campos, 2016.

Na saída da folia de São Sebastião de 2016 os foliões tomaram café da manhã e seguiram a caminhada a pé, de chinelos ou sandálias. Em seu percurso por diversos sítios e fazendas cantaram e pediram esmola, com doação de quaisquer quantias de dinheiro ou alimentos:

> eles passam pede muito assim a questão da esmola porque depois é uma renda que ela serve, ela é doada para alguém carente e também muitas vezes... Eles vão em todas as casas e fazendas que tá no percurso. E os donativos é em dinheiro e alimentos, mas a maioria é em dinheiro. É menos em espécie do que a da folia de reis. Depois do jantar cada um vai prá casa, eles pegam lá, geralmente tem um caminhão esperando, um carro maior pega todo mundo e traz, aí cada um descansa na sua casa. Quando é no outro dia de manhã começa de novo da casa que parou. (WALDETTES, 2016)

A folia passa pela região do Fundão, pelo povoado da Placa, e termina no salão de festas de Lagolândia, onde a comunidade se reúne para confeccionar, enfeites, comidas e confraternizar o fim do giro de São Sebastião.

2. A MÚSICA COMO FORMA DE EXPRESSÃO DA DEVOÇÃO E FÉ DOS PARTICIPANTES

Os foliões são os mesmos da Folia de Santos Reis que ocorre no mês de janeiro na mesma região. Portam os seguintes instrumentos musicais: caixa, pandeiro, viola, violão e acordeom. Na

[5] Líder de movimento messiânico no Distrito de Lagolândia, na década de 1920, reconhecida pelos partícipes do movimento com representante dos anjos, chegou a reunir entre 60 e 70 mil romeiros nos pouco mais dois anos de movimento.

chegada os músicos preparam os instrumentos (Figuras 4 e 5) e junto aos donos da casa encontram um lugar para guardá-los enquanto esperam o início dos ritos que compõem a folia da Chinelinha.

Figura 4. Preparação dos instrumentos.

Fonte: RIBEIRO, Mª Cristina Campos, 2016.

Figura 5. Afinação dos instrumentos.

Fonte: RIBEIRO, Mª Cristina Campos, 2016.

Segundo os entrevistados, a musicalidade no contexto da folia, promove a sensibilização dos participantes por meio da paisagem sonora constituída dos sons do lugar, dos ritmos e melodias tocadas e cantadas. Se estabelece uma temporalidade própria onde homens e santo padroeiro se conectam mediados pela música. Há uma sequencia de ritos nos quais a música desempenha várias funções tais como: ser o fio condutor dos momentos rituais, descrever o altar, o lugar ou a casa que recebe a folia e trazer simbolicamente, a presença do santo de devoção à bandeira que fará o giro[6].

[6] O espaço percorrido pela folia entre um pouso e outro adentrando as casas e recebendo doações de seus moradores que serão distribuídas posteriormente às famílias com necessidades.

> O homem harmoniza-se com a paisagem sonora à sua volta fazendo ecoar seus elementos. A impressão é absorvida; a expressão é desenvolvida. Mas a paisagem sonora é demasiado complexa para ser reproduzida pela fala humana. Assim, somente na música é que o homem encontra verdadeira harmonia dos mundos interior e exterior. Será também na música que ele criará os mais perfeitos modelos da paisagem sonora da imaginação. (SCHAFER, 2011, p. 70)

Os foliões músicos cantam e tocam nos seguintes momentos: o levante da bandeira[7], onde se pede a presença de São Sebastião na bandeira que o representa e à folia: ela estará à frente do grupo de foliões, adentrando e abençoando as casas dos devotos e os altares; o pedido de esmola e o Hino a São Sebastião.

O ritual inicia com o levante da bandeira e ao final os foliões entoam o Hino de São Sebastião, enquanto todos os participantes de um a um se aproximam do altar e fazem reverência. A música cantada é um "Bendito" ou canto de bem-dizer, um canto religioso, tradicionalmente entoado em procissões, geralmente em uníssono, uma só voz. Neste caso, o bendito é em louvor a São Sebastião, cantado a duas vozes na saída da folia e em todos os pousos.

> Sendo os benditos uma narrativa da tradição popular oral, patrimônio, sobretudo, do povo trabalhador rural, é perfeitamente aceitável propor que tais textos têm um significativo papel social, cuja importância está na idealização de vida de um grupo de pessoas sofridas e marginalizadas socialmente. Acredita-se que a tradição de cantar benditos, ligada às tradições culturais e religiosas da Europa, ainda permanece viva nas sociedades modernas. (BESSA, 2008, p. 57)

O canto entoado dá voz à memória coletiva dessa comunidade, ao mesmo tempo em que se percebe uma apropriação do tradicional "Bendito de São Sebastião", com a alteração ou apropriação de termos e palavras[8] e supressão de versos, conforme lhes parece melhor, para honrar o santo de sua devoção e cumprir essa promessa assumida a tanto tempo e reafirmada por seus partícipes a cada ano desde então pois, o imaginário "é criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens" e "Aquilo que denominamos 'realidade' e 'racionalidade' são seus produtos" (CASTORIADIS, 2007, p. 13).

Na tabela 1, pode-se observar a apropriação do tradicional "Hino de São Sebastião", onde os foliões suprimiram seis estrofes e alteraram diversas palavras e expressões, dando a entender que as analogias e substituições foram feitas a partir da escuta e aproximação com palavras mais conhecidas como, por exemplo, no caso da palavra "afrontaste", substituída por "enfrentaste" ou "vindo à hora" por "vendo a hora" conforme se verifica na Figura 6, entregue aos participantes no ajuntamento para dar início à folia. Tal hino é entoado pelos presentes com reverencia e compenetração.

[7] O levante da bandeira ocorre na saída da folia que ocorre desde 2014 na casa de Waldettes.

[8] Palavras negritadas na Tabela 1, coluna 2.

Tabela 1. comparação entre Bendito de S. Sebastião tradicional e adaptado pelos foliões de Pirenópolis.

Bendito de São Sebastião	**Hino de são Sebastião (versão cantada pela Folia da Chinelinha)**
1. A ti santo, hoje damos louvores, grande mártir, São Sebastião. Que da morte afrontaste os horrores, indo à gloria reinar em Sião.	1. **Antes** santo, hoje damos louvores, grande **martim**, de São Sebastião. Que da morte **enfrentaste** os horrores, indo à gloria reinar em Sião.
2. Protetor desta terra querida, livrai-nos dos flagelos mortais. Dai-nos paz pura e santa vida, \: para a glória gozar imortais.	2. Protetor desta terra querida, livrai-nos dos **fragelos** mortais. Dai-nos paz pura e santa vida, \: para a glória gozar **e mortais**.
3. Tu, válido dos reis deste mundo, não te deixas da honra embair. Antes dar-lhe o desprezo profundo, \: para a glória do céu possuir.	3. -
4. Vindo à hora das lutas tremendas, então mostra teu grande valor. Nem a dor nem as penas atentas, para a glória gozar do Senhor.	4. **Vendo a** hora das lutas tremendas, então mostra teu grande valor. Nem **das dores nem das penas atentam**, para a glória gozar **ao** Senhor.
5. Oh meu santo, se és verdade eterna, que coroa terás que vencer, belo trono na casa paterna,\: grande glória foste receber.	5. -
6. Três batalhas tremendas vencestes: a abastança, a grandeza e o prazer. Três triunfos que cá merecestes,\: tríplice glória que sempre hás de ter.	6. -
7. Duras setas em ti cravaram, a teu corpo ferindo mortal. Mas ao invés da morte que te deram,\: foi à glória, a coroa imortal.	7. -
8. Grande santo alcança-me da glória força contra as más inclinações. De mim mesmo constante vitória, \: a vitória de minhas paixões.	8. -
9. Tuas setas sagradas derribem de minha alma, inimigos cruéis, que invisíveis ferir-me pretendem,\: e da glória furtar-me os lauréis.	9. -
10. Deste mundo em que vivo, os perigos dá-me sempre eu feliz evitar. Põe minha alma em seguros abrigos,\: até na glória sem fim descansar.	10. **Neste** mundo em que **vive** os perigos, **dai-nos** sempre **um** feliz evitar. Põe minha alma em seguro abrigo, terna glória sem fim descansar.

Fonte: Coluna 1 - http://musicasparamissa.com.br/musica/hino-sao-sebastiao-1/.

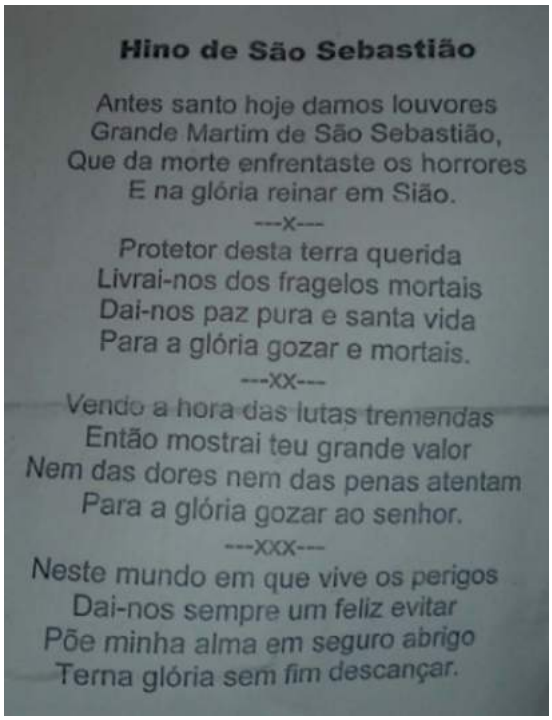


Figura 6. Letra com o Hino impresso e entregue aos foliões pelos regentes da folia.

Fonte: RIBEIRO, Maria Cristina. Campos, 2016.

Durante as rezas e cantos diante do altar, um momento próprio se configura onde os partícipes se envolvem de uma maneira diferenciada, enlevados pela voz dos "homens que puxam o terço" (WALDETTES, 2016), as orações e a música, que cria um espaço de profunda veneração, sustentados pelas violas, violões, sanfonas e pandeiros.

Vê-se na Figura 7 os foliões saindo para o giro depois do café da manhã na casa de dona Valdete e a preparação do caminhão que os trará de volta para suas casas no final da noite, após terem rezado o terço, cantado o Bendito de São Sebastião, com agradecimento à mesa e às esmolas, bem como para levá-los de volta logo de manhã.

Figura 7. Saída para o giro após ajuntamento e café da manhã.

Fonte: RIBEIRO, Maria Cristina Campos, 2016.

No giro, que acontece durante o dia, visitam as casas, levando a bandeira de São Sebastião, rezam o terço e pedem esmolas por meio da cantoria, esmolas essas que serão guardadas a quem necessite na comunidade à medida que isso ocorrer. Os foliões levam a "promessa" e gratidão a diversos lugares através dos três dias de giro e pousos, embora voltem para dormir em suas casas. As famílias que os recebem, acolhem a bandeira, foliões e o que representam, havendo a circulação de pessoas da comunidade que vão assistir e participar da chegada da folia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Folia de São Sebastião é uma festa esperada pelos moradores e pelos participantes que utilizam a música em diferentes momentos, com diferentes finalidades. Nos diversos momentos rituais a música cumpre o papel de estabelecer a conexão com o sagrado, onde os partícipes buscam na fé e na devoção maneiras de interagir, ajudar o próximo, pedir, agradecer e realizar o verdadeiro sentido da folia.

Considera-se, portanto, que a Folia de São Sebastião é um dos marcos da tradição reconhecida e mantida pela comunidade local, concebendo-se como um lugar específico com prática e conteúdo emocional, integrando e definindo o sentimento de pertencimento à cultura pirenopolina, renovada a cada ano onde se dá a formulação e a construção das identidades.

A devoção mantém viva ainda, mesmo que em pequenas proporções estas práticas de imbuídas da motivação, da fé e amizade através dos laços entre vizinhança e parentesco onde os mínimos gestos podem ser ritualizados (BRANDÃO, 1995). A anfitriã Waldettes, que recebe todos os anos em sua casa os foliões, para dar início ao giro discorre:

A devoção existe porque hoje em dia principalmente as pessoas elas tão voltando né, nessa busca da fé, em busca de uma coisa que leva pra frente assim sem ser só o materialismo, você percebe que tá tendo um maior envolvimento e São Sebastiao aqui pras pessoas da roça é um dos principais de devoção porque ele é um santo eles consideram que protege contra a peste, as doenças no terreiro, do gado, a própria doença no fazendeiro e... então é muito envolvimento assim pra eles é igual esse senhor assim São Sebastiao não tem nada a ver com a chuva, mas ele achou que ele podia interceder (WALDETTES, 2016).

A Folia da Chinelinha reúne pessoas num encontro de partilhas nos quais vivenciam simultaneamente, a separação do fluxo cotidiano e o congraçamento num tempo sagrado.

Nessa folia que teve início há aproximadamente cem anos a música tem um papel fundamental, pois agrega os participantes, promove a conexão com o santo e a sacralidade, anuncia saídas e chegadas, ensina aos mais jovens a prática instrumental, os valores da religião, sedimentam a fé e estruturam o ritual. A música promove também as sociabilidades conectando pessoas e lugares diversos. A sobrevivência dessa festa do catolicismo popular representa a expressão peculiar de uma comunidade que se reúne para realizá-la e trazer novos sentidos para a vida e o cotidiano.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Rita de Cássia. *Sentidos de Festa Brasileira*. Revista do migrante, Travessia. Publicação do CEM - Ano XI, número 31, maio-agosto, 1998.

BESSA, Natália Brito. *Os Benditos Populares em Juazeiro do Norte: Vozes Ecoantes do Discurso Religioso*. Universidade Federal da Paraíba Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes Programa de Pós-Graduação em Letras Curso de Mestrado em Língua Portuguesa, João Pessoa, PB, 2008.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A Partilha da Vida*. São Paulo: Cabral Editora, 1995.

CARNEY, George O. Música e Lugar. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Literatura, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

COSTA, Grasielle Aires da. O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações. *Revista aSPAs*, USP, São Paulo, 2013, p 49-60.

CURADO, João Guilherme. *Lagolândia – paisagens de festa e de fé: uma comunidade percebida pelas festividades*. Tese de doutorado, UEG/IESA: Goiânia, 2011.

LÔBO, Tereza Caroline. *Capela do Rio do Peixe em Pirenópolis/Goiás: um lugar de festa*. Orientador: Dr. Carlos Eduardo Santos Maia. Goiânia, UFG/IESA, 2011. Tese (Doutorado em Geografia).

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Cosacnaify Portátil 25: São Paulo, 2013.

PEREIRA, Luzimar Paulo. *Os Giros do Sagrado:* um estudo etnográfico sobre as folias em Urucuia MG. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

SALOMÃO, Eduardo Rizzatti. São Sebastião e o Milenarismo na Guerra do Contestado (1912-1916). *Caminhos*, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 83-104, jan./jun. 2011.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Trad. Marisa Trech Fonterrada. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

ZALUAR, Alba. "Promessas e Milagres dos Santos". In: *Os homens de deus. Um estudo dos santos e das festas no catolicismo popular*. Rio de janeiro, Zahar Editores, 1983.

Entrevistas:

Waldettes Aparecida Rezende (Entrevista concedida em 31/10/2016).

Mundico Rezende (Entrevista concedida em 31/10/2016).

EXERCÍCIOS TÉCNICOS PARA O CANTOR POPULAR EM FASE DE MUDA VOCAL

Álvaro Henrique Guimarães Garcia[1] (IFG - Campus Goiânia)
sonh4dor@gmail.com
Vinícius Inácio Carneiro[2] (IFG - Campus Goiânia)
musicavinicius@gmail.com

Resumo: A adolescência é o período caracterizado por inúmeras mudanças, causando no indivíduo alterações comportamentais, fisiológicas e psicológicas. Dentre essas mudanças destaca-se a muda vocal, fenômeno este nem sempre compreendido, com ideias e pensamentos bastante distintos entre pesquisadores. No Brasil há grande escassez de materiais que abordam a técnica para o canto popular, o que pode ser atestado pela falta de estudos direcionados à voz juvenil. O presente trabalho consiste em uma revisão bibliográfica, onde o autor buscou dentre quatro métodos para canto popular, exercícios com o intuito de auxiliar professores de canto no trabalho com indivíduos em processo de mudança de voz.
Palavras-chave: Canto popular. Técnica vocal. Muda vocal. Vocalises.

Technical exercises for popular singer in vocal change phase

Abstract: Adolescence is the period characterized by numerous changes, causing in the individual behavioral, physiological and psychological changes. These changes include vocal mutation, a phenomenon not always understood, with ideas and thoughts quite different among researchers. In Brazil there is a lack of materials that approach the technique for the popular song, therefore, studies directed to teinager's voice are practically nonexistent. The present work consists of a bibliographical review, where the author searched among four methods for popular singing, exercises with the purpose of assisting voice teachers in the work with individuals in process of change of voice.
Keywords: Popular singing. Vocal technique. Vocal changing. Vocalizes.

INTRODUÇÃO

No Brasil existe uma crescente procura pela prática do canto popular alicerçada nos conhecimentos técnico-vocais, a ponto de já existirem cursos universitários destinados à categoria. Um exemplo disso é o curso de graduação em Música Popular da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), na qual, em 2012, a partir de um amplo debate no contexto do Departamento de Música e da Pró-Reitoria de Graduação, o curso foi instituído.

Para Elmi (2015), o aumento no número de teses e dissertações dedicadas ao canto popular atestam a seriedade com a qual o tema vem sendo tratado no meio acadêmico. Um dos fatores que levam a essa procura é a forte influência da mídia, por meio de programas midiáticos que envolvem a temática, como também pelo surgimento de novos estilos e movimentos musicais nacionais e internacionais. Contudo, se comparados ao canto lírico, conteúdos e metodologias de ensino para o canto popular ainda são escassos, e o profissional que pretende atuar com o canto popular, muitas vezes, se vê forçado a recorrer à técnica erudita, como relata Machado (2007):

> O meu processo de formação vocal, como o de muitos outros cantores populares de minha geração, passou exclusivamente pela técnica lírica, obrigando-me sempre a realizar os ajustes necessários à música que fazia profissionalmente e que nada tinha a ver com aquele referencial estético estudado.

[1] Professor de canto. Graduado em Música - IFG.
[2] Professor - Regência Coral. Mestre em Música - IFG.

Elmi (2015) expõe a necessidade de uma metodologia específica para o canto popular, pois muitos indivíduos que iniciam seus estudos com uma abordagem lírica apresentam grande dificuldade em utilizar recursos básicos do canto popular. Com o objetivo de minimizar problemas futuros, a autora propõe a inclusão de um repertório popular logo no inicio do processo de aprendizado.

> ...alunos que aprenderam através de metodologias que priorizavam o uso de vocalises na construção de um "instrumento vocal" tiveram grande dificuldade para associar a técnica às canções que, nesse caso, só foram inseridas após muito tempo, levando-nos a constatar a necessidade do uso do repertório já no início do processo, inclusive porque, através da análise das respostas de alguns professores, ficou claro que muitos dos elementos técnicos próprios do canto popular estão conectados à realização das canções, surgindo a partir de escolhas interpretativas.

Se, por um lado, os materiais que abordam a técnica do canto popular no Brasil são escassos, por outro, estudos direcionados à voz juvenil são praticamente inexistentes. Tal fato levou-me à proposição da presente pesquisa, uma vez que ministro aulas para adolescentes. A lide cotidiana com esse público me exortou à produção de um material didático que se adeque à voz juvenil, contendo exercícios que possam ser utilizados para realçar as vantagens de uma técnica coerentemente aplicada, tanto no aspecto da saúde vocal quanto no do domínio técnico-interpretativo dos alunos de canto popular.

A adolescência é a fase da vida em que ocorrem as maiores descobertas de um indivíduo. "Período marcado por significativas mudanças biológicas, no qual o jovem tem de lidar com a *muda vocal*[3], o que quase sempre é motivo de constrangimento quando o assunto é cantar" (CARNEIRO, 2011, p. 20).

Mendonça (2011) afirma que em publicações científicas mais recentes, principalmente Norte-Americanas, defende-se o ensino do canto para adolescentes, pois, anteriormente a isto, na Europa, acreditava-se que o cantor, quando iniciava a mudança vocal, deveria parar de cantar e só retornar após tê-la realizado.

> Porém, há um consenso entre os pesquisadores na defesa da importância de os adolescentes não só fazerem aulas individuais de canto, cantarem individualmente e ou em coros, como na defesa de que a manutenção do adolescente cantando durante esta fase pode trazer muitos benefícios de ordem técnica e vocal, assim como emocional e musical. (Id, p. 8)

Encontrar um único método que irá suprir todas as necessidades do professor é praticamente impossível. Por esta razão, muitas vezes recorre-se à criação de vocalises, ou busca-se dentre os métodos existentes os exercícios que irão nos auxiliar no trato vocal do aluno. Para Coelho (2012) os princípios a serem adotados na elaboração e/ou escolha de cada vocalise são: a) os vocalises devem exercitar a voz do cantor sem provocar fadiga aliando musicalidade e virtuosismo; b) o estudo das dificuldades – extensão, ressonância e articulação – deve ser realizado um por vez, isso irá proporcionar maior compreensão do aluno a respeito de cada parâmetro, até que tenha total controle para realizar exercícios mais complexos; c) o vocalise deve ter por objetivo estabilizar a voz do cantor

[3] **Muda vocal** é o termo que se dá a mudança da voz durante a puberdade, ocorrem diversas mudanças orgânicas e, nesta fase, o adolescente perde o controle e a estabilidade vocal. Surgem dificuldades em relação à extensão vocal, ao timbre, à sustentação, e entre outros problemas a voz encontra-se vulnerável a várias alterações. (MOTA *et al*, 2011).

com naturalidade e autenticidade. E posteriormente, construir as características vocais através do repertório de diferentes gêneros e estilos.

Como metodologia, emprego um estudo do tipo revisão bibliográfica de métodos de canto popular produzidos no Brasil nos últimos vinte anos. Os autores pesquisados foram: Mônica Marsola e Tutti Baê (Canto uma expressão: Princípios básicos de técnica vocal); Claudia Pacheco e Tutti Baê (Canto: equilíbrio entre corpo e som); Cyrene Paparoti e Valéria Leal (Cantonário: Guia prático para o canto) e Diana Goulart e Malu Cooper (Por Todo Canto: Método de técnica vocal para o canto popular).

A escolha desses autores se deu pelo fato de se portarem entre mais referenciados na área de canto popular no Brasil, embora seus trabalhos não sejam direcionados à voz juvenil em processo de mudança tímbrica. A partir da análise e cruzamento dos conteúdos apresentados nos métodos pesquisados, elaborei uma coletânea com 22 exercícios ou vocalises que se encontram no apêndice deste trabalho, que penso se adequarem à voz do cantor em fase de muda vocal. Além dos exercícios retirados dos métodos pesquisados, incluí junto à coletânea exercícios de minha autoria, e adaptações de exercícios já conhecidos.

Este estudo tem o objetivo de demonstrar a relevância do ensino do canto popular para adolescentes em processo de muda vocal. Elucidar que, por meio de técnicas e exercícios corretos voltados para cada tipo de voz, o aluno em processo de muda de vocal consegue interpretar uma canção sem os riscos da desafinação ou mesmo da quebra de registro, muito comuns nesta fase da vida.

1. TÉCNICA VOCAL

"Para o cantor, a voz é uma maneira de expressar os sentimentos, além de ser uma função intelectual e artística onde seu corpo e sua voz estão integrados na intenção de interpretar uma canção." (ZIMMER *et al*, 2012).

Coelho (1994) expõe que a voz muito mais que a utilização de ruídos e sons musicais produzidos no interior da laringe é a expressão sonora da personalidade do indivíduo e o reflexo do seu estado psicológico. Segundo a autora:

> A voz é o resultado sonoro de um instrumento que exige cuidados. Antes de tudo, uma voz só é boa se provem de um organismo sadio. A boa alimentação, o repouso equilibrado, os bons hábitos, a ausência de vícios e a disciplina são fatores indispensáveis para quem deseja ter uma boa voz.

Desse modo, o indivíduo que deseja ter o controle do seu instrumento vocal, só alcançará o domínio e a sensibilização por meio da técnica. Ela possibilitará ao cantor controle da respiração, articulação, dicção e ressonância corretas, dentre outros benefícios que garantem a ele plena desenvoltura na execução de uma obra musical. A técnica também permitirá ao cantor conhecer e compreender as especificidades dos ajustes vocais de cada gênero musical, pois estes apresentam características distintas.

Loiola (2013) relata que existem distinções que podem ser claramente observadas entre dois importantes gêneros: popular e erudito.

> Um dos aspectos observados no estudo de Zampieri et al (2002) foi que cantores populares apresentam ajustes supraglóticos mais próximos da voz falada, devido a própria característica musical deste gênero. No canto erudito, em contrapartida, exige-se maior volume de voz, além de trabalhar com extensões mais amplas de tessitura vocal, o que requer ajustes mais refinados e mais distantes da voz falada. (ANDRADA e SILVA, DUPRAT, 2010 *apud* LOIOLA, 2013)

Piccolo (2005) expõe que o canto popular possui características bem diferentes do canto erudito, e, portanto deve ser trabalhado tecnicamente de maneira especifica.

Para Abreu *apud* Elmi, (2015):

> O cantor popular vai possivelmente explorar as diferenças, as quebras entre registros de 'peito' e 'cabeça', pois não há o desenvolvimento de uma voz timbristicamente uniforme, em toda a tessitura; as mulheres enfatizarão o registro de peito assim como os homens ficarão livres para utilizar o falsete; os agudos podem ser 'abertos'; a enunciação é geralmente mais importante do que a qualidade da emissão; a classificação vocal é prescindível, já que o cantor pode adequar livremente à sua voz a tonalidade da obra; com a presença do microfone, não há necessidade da presença do 'formante do cantor'; há uma busca de coloquialidade; o vibrato é opcional e depende do gênero; a posição da laringe é bastante variável, assim como na fala, sendo em alguns estilos predominantemente elevada.

Estas características acima apontadas têm levado pesquisadores da música a desenvolverem metodologias específicas para o canto popular, como por exemplo: análise das vozes de cantores populares, tipos de emissão, recursos interpretativos e técnicas de canto alternativas, que tem conduzido o canto popular a outros níveis.

Entretanto, apesar de o estudo do canto popular apresentar-se cada vez mais comum no Brasil, ainda se encontram aqueles que consideram um equívoco sua formalização. "Alegam que o estudo formal tende a uniformizar a prática deste tipo de canto, gerando vozes padronizadas, pois, em épocas passadas, o que produzia estilos vocais inéditos era o modo particular de utilizar a voz que cada intérprete descobria de forma intuitiva." (Id, 2015, p. 4).

Ainda neste estudo, a autora relata que um dos principais fatores que a ideia de padronização do canto popular corrobora seria o fato de hoje a mídia direcionar seu foco a músicas e estilos musicais distintos, deixando de investir em trabalhos autorais de longo prazo, necessários ao amadurecimento artístico, e passando a valorizar produções que concedem o retorno imediato.

Por consequência, estas influências vêm levando a nova geração de cantores a não buscarem sua própria identidade, totalmente estabelecido pelo âmbito cultural e vocal presente na música brasileira da atualidade.

Para Abreu *apud* Mariz (2013)

> [Achar sua personalidade artística] tem muito a ver com o lento libertar-se de influências. Todo cantor tem influências, é claro, e isso não é mau no começo, o que não pode é não querer libertar-se, ou ficar fixado naquele "quadrado". Por exemplo: cantar uma canção, um repertório que não esteja associado àquela influência. Começar a desenvolver um pouquinho a questão do timbre próprio. E é um processo, na verdade, um processo lento e de muita maturação.

Quando o assunto é canto erudito, temos por consequência um "leque" muito maior de opções, se compararmos ao canto popular. Sendo assim, é certo afirmar que em um dos gêneros (po-

pular) temos evidente escassez de material, enquanto no outro (erudito), encontramos um acervo cheio de opções.

Para Candé (2001), a música erudita é aquela cujo público, tradicionalmente, pertence às classes sociais mais abastadas e é, portanto, aquela com público mais restrito. Entretanto, com o fácil acesso a informação e ao crescimento tecnológico, a música erudita deixa de ser um gênero destinado apenas à elite, passando a ser conhecida, comercializada e apreciada por todos aqueles que a buscam.

O canto erudito, no que lhe concerne, não se distancia dessa realidade. Abi-Ackel relata que, ter exigências vocais muito maiores que o canto popular, consequentemente também não possui muitos intérpretes, já tendo tido, remotamente, muito mais apreciadores.

Para Kayama *apud* Mariz (2013) o canto erudito precisa ter um foco eficiente e maior dimensão para que a voz se projete. Ao mesmo tempo o cantor precisar fruir uma "redondeza" dessa voz para que ela não seja desconfortável e/ou incômoda. Na canção

> O texto tem que ser compreensível na região média, média-grave, até média-aguda; no canto popular você vai para o falsete, acha outros caminhos, porque o texto está em primeiro lugar. No canto erudito não, você abre mão em alguns momentos da boa compreensão para ter uma bela voz, uma boa produção vocal. Para que seu instrumento soe o mais lindo possível. (Id, 2013. p. 91)

Quanto à técnica, Miller *apud* Abi-Ackel (2012), determina alguns requisitos para o canto erudito, sendo eles: domínio da respiração, agilidade ao cantar, ressonância, nasalidade, dinâmica, apoio diafragmático e o controle emocional/técnica.

Justamente por ter uma formação específica, o perfil do cantor erudito é completamente diferente. "O cantor erudito desenvolve uma consciência vocal particular, geralmente conhecendo a fisiologia básica da produção da voz, e valorizando as regras de higiene vocal." (BEHLAU et al *apud* ABI-ACKEL, 2012. p. 16)

A classificação vocal mais comum para cantores eruditos se divide em seis categorias: soprano, mezzo-soprano e contralto para vozes femininas, tenor, barítono e baixo para vozes masculinas.

2. CANTO PARA ADOLESCENTES

É bastante comum encontrarmos professores de canto com a ideia de que na adolescência o aluno não deve participar de atividades que envolvem cantar no período da muda vocal. Para Carneiro (2011), essa consciência vem não de um conceito técnico, mas sim de um excesso de cautela, em virtude de um provável desconhecimento de como lidar com este aluno.

Nos quatro anos que venho atuando como professor de canto encontrei algumas dificuldades no processo de ensino da técnica vocal – em especial com alunos em processo de mudança de voz – e, a maior parte das providências que tomei para solucionar estes problemas foram baseadas em minha própria experiência e convivência com os alunos.

Mendonça (2011) expõe que atualmente os cursos de canto que formam preparadores vocais não tratam, nos seus currículos, de forma aprofundada, das questões da voz do adolescente,

criando assim professores despreparados, resultando em uma prática muito comum de fazer com que crianças e adolescentes cantem como adultos, numa tessitura inadequada. Deste modo, algumas questões de grande relevância devem ser abordadas no ensino do canto popular para adolescentes. Dentre elas destacam-se: a classificação vocal, a técnica vocal e o repertório.

Para Zahner *apud* Mendonça (2011), a preparação da voz, por várias razões, entre o seu nascimento e a sua completa maturidade, depende de um professor atento ao desenvolvimento de cada um de seus alunos.

> Não se deve trabalhar a voz do adolescente com pressa, pois o trabalho vocal deve ser adequado ao que as estruturas dos jovens sejam capazes de realizar e, mesmo que estas possam estar fisicamente prontas, fatores psicológicos podem interferir no progresso da voz. (ZAHNER *apud* MENDONÇA, 2011)

Conduzir o aluno em processo de muda vocal – sobretudo os meninos – à consciência de que sua voz ainda não está pronta para produzir sons fortes e agudos potentes, exige do professor um bom diálogo, mostrando a este aluno os prós e contras de como uma voz aplicada de forma errada pode causar problemas futuramente.

Para Haston *apud* Mendonça (2011),

> O professor de canto bem preparado deve instruir e facilitar a saúde vocal do estudante e, para isso, trabalhar a técnica vocal com o intuito de desenvolver as potencialidades e capacidades individuais dos adolescentes. Sendo assim, a instrução vocal deve se firmar sobre princípios de boa produção do som, boa postura, suporte respiratório, canto em staccato e legato, movimento laríngeo adequado. O som desejado deve ser claro e relaxado durante todos os estágios, sendo reforçado a cada mudança.

Anteriormente mencionei o fato de a classificação vocal ser irrelevante no canto popular brasileiro devido a diversos meios e artifícios utilizados pelo cantor na interpretação. Sobretudo, quando se trata de canto popular para adolescentes em processo de mudança, além de outras decisões como apoio, respiração, dicção, articulação, etc, a classificação vocal torna-se algo de imenso valor, particularmente para o professor.

> A classificação é um ingrediente e pode ser aplicada em grupo ou individualmente. Depois disto, o professor estará pronto para aplicar os princípios da boa produção vocal. Saberá como exercitar as vozes em mudança durante cada estágio até que tenha boa qualidade do som, ressonância, agilidade e flexibilidade e suavidade na transição dos registros. (MENDONÇA, 2011. p. 26)

Cooper *apud* Mendonça (2011) afirma que a classificação vocal do adolescente pode ser apontada como um fator primordial no sucesso das vozes que estão vivenciando a mudança. Contudo, muito cuidado deve ser tomado no que se refere à utilização de termos musicais e suas devidas explicações, evitando conceitos negativos. Assim:

> Selecionando ou adaptando o repertório à extensão vocal dos adolescentes, sua performance terá mais sucesso. Isto contribuirá para que o desenvolvimento da voz se processe num curso natural, sem interrupção e stress. Em pouco tempo, o jovem alcançará potencial para adquirir bons resultados se estes fatores forem tomados em conta. (Id, 2011. p. 26)

3. EXERCÍCIOS DE TÉCNICA VOCAL

O uso ocupacional da voz, isto é, aquele em que a voz é essencial para o exercício da atividade profissional não havendo nenhum treinamento específico, é uma prática presente em várias profissões. Muitos desses profissionais sofrem de problemas causados por mau uso e hábitos vocais inadequados pelo fato de nunca terem sido instruídos a utilizar a voz de forma correta.

Para Abi-Ackel (2012), cantores devem ser "atletas da voz", isto é, assim como os atletas profissionais o fazem em conformidade com seus treinadores e preparadores físicos, o cantor precisa de exercícios específicos, treino, cuidados físicos, dedicação e hábitos saudáveis para manterem-se "em forma", a fim de criar resistência, força vocal e evitar hábitos vocais incorretos.

> Alguns destes hábitos vocais incorretos advêm principalmente de grupos vocais populares, alguns baseados principalmente em práticas vocais lucrativas, porém destrutivas. É sabido que cantores jovens, e alguns não tão jovens, com treinamento vocal limitado podem se tornar estrelas no mundo do entretenimento da noite para o dia. Seu sucesso pode não ser baseado em sua beleza vocal, habilidade ou talento musical incomum, mas em critérios de marketing. Muitos se envolvem frequentemente em atividades vocais que exigem participação ativa do músculo vocal. (MILLER *apud* ABI-ACKEL, 2012)

Para evitar tudo isso, o profissional da voz deve conduzir o aluno por meio da técnica, exercitando todo o mecanismo vocal, a fim de desenvolver maior destreza e equilíbrio. E é esta a grande diferença dos cantores amadores, que cantam informalmente, apenas para diversão e entretenimento, sem se preocupar com futuras patologias que podem aparecer devido ao uso errôneo da voz.

O aquecimento e o desaquecimento vocal são duas ferramentas no ensino da técnica que por suas características, mostram-se de grande relevância no tratamento vocal do aluno em processo de mudança de voz.

Mota (1998) define o aquecimento vocal como a realização de uma série de exercícios respiratórios e vocais, cujo objetivo é aquecer a musculatura das pregas vocais antes de uma atividade mais intensa para evitar sobrecarga, o uso inadequado ou um quadro de cansaço vocal.

Mendonça (2011) relata que o aquecimento para adolescentes em processo de muda vocal deve ser tratado individualmente e depende tanto da observação do professor quanto do aluno. Cabe ao professor manter como princípio básico o bom senso, e saber compreender quando se deve avançar ou retomar alguns níveis de aprendizagem. Contudo, o mais importante, na definição e adequação dos exercícios e dos níveis destes, é a garantia de uma boa saúde vocal unida à qualidade de desempenho na performance.

Mesmo sendo pouco ou quase nunca citado, o desaquecimento vocal é tão importante quanto o aquecimento. Abi-Ackel (2012) descreve que o desaquecimento é o oposto do aquecimento, ou seja, tem o objetivo é trazer a voz de volta ao ajuste fonorespiratório da voz coloquial (voz falada). A duração média dessa atividade é de 5 minutos e, apesar de curta, é suficiente para o retorno à emissão coloquial, evitando, assim, o abuso decorrente da utilização prolongada dos ajustes do canto, quando já não são necessários. É preciso ter consciência de realizar o desaquecimento da voz após o término das aulas de canto, das apresentações ou dos ensaios, por meio de exercícios para retornar a voz falada.

A sequência didática proposta parte de vocalises em graus conjuntos com amplitude de no máximo uma terça, preparando a voz do aluno para uma maior exigência sem que lhe causem danos

de ordem vocal. Após esta sequência selecionei vocalises em graus conjuntos com extensão de até uma quarta e inseri saltos de segundas e terças. Por fim, incluí vocalises em graus conjuntos e saltos de terça, quintas e oitava, que irão exigir mais desenvoltura do cantor.

Esta primeira sequência é composta por exercícios de até uma quarta de extensão, que irão trabalhar a ressonância e a articulação. Exemplos:

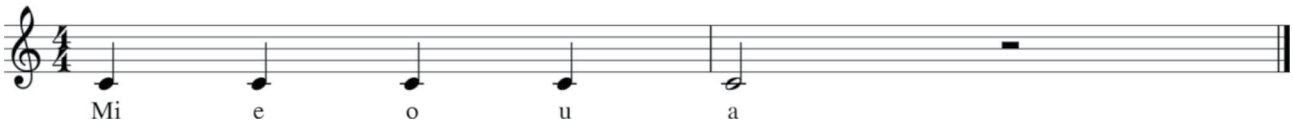
Vocalise 1

Paparoti, Leal, 2011

Vocalise 2

Marsola, Baê, 2000

Vocalise 3



Garcia, 2017

Vocalise 5

Goulart, Cooper, 2002

Vocalise 6

Garcia, 2016

Esta sequência de exercícios irão trabalhar além da ressonância e a dicção, também o apoio e mudança de registro. Exemplos:

Vocalise 7

Goulart, Cooper, 2002

Vocalise 8

Garcia, 2017

Vocalise 10

Paparoti, Leal, 2011

Vocalise 11

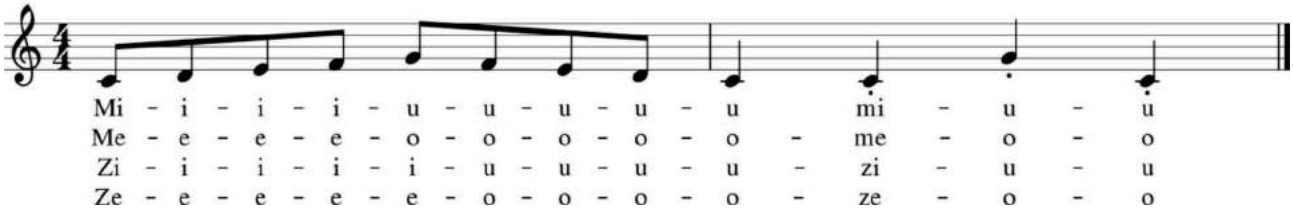
Garcia, 2015

Vocalise 12

Garcia, 2015

Esta sequência é composta por exercícios mais complexos de até uma sexta de extensão em escalas maiores e menores. Os exercícios irão trabalhar ressonância, apoio, flexibilidade, extensão e projeção. Exemplos:

Vocalise 13

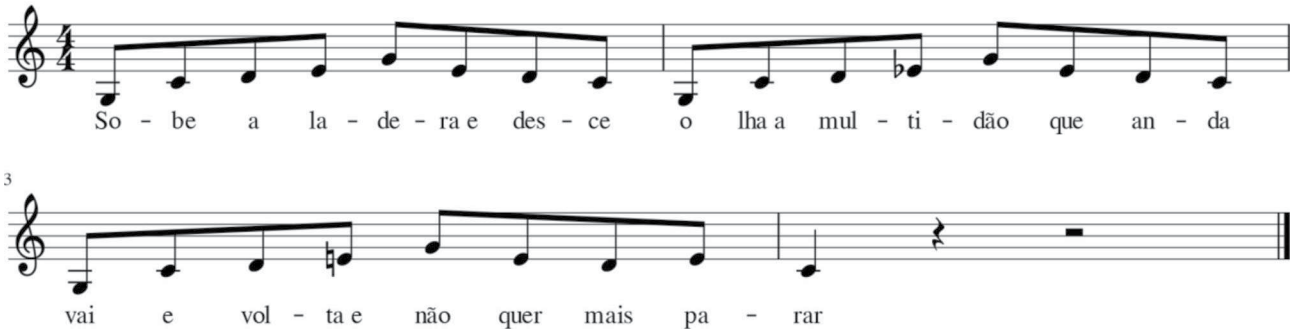


Garcia, 2016

Vocalise 15

Goulart, Cooper, 2002

Vocalise 16



Goulart, Cooper, 2002

Vocalise 17

Goulart, Cooper, 2002

Sequência de exercícios para trabalhar o apoio e a flexibilidade, assim como a projeção e a articulação. Exemplo:

Vocalise 18

Marsola, Baê, 2000

Esta sequência é composta por exercícios de até uma décima de extensão, e irão trabalhar apoio, flexibilidade, extensão e projeção. Exemplos:

Vocalise 20

Goulart, Cooper, 2002

Vocalise 22

Pacheco, Baê, 2006

CONCLUSÃO

Este estudo buscou selecionar exercícios de técnica vocal para adolescentes em processo de mudança de voz. Eles foram retirados e adaptados de quatro métodos para canto popular pulicados no Brasil nos últimos vinte anos, como também de anotações pessoais, fruto de minha experiência enquanto professor de canto. A alavanca para a elaboração deste trabalho se deu devido à escassez de métodos e exercícios que fossem direcionados à voz juvenil, enquanto ferramenta que viesse a garantir um bom desempenho do aluno nas aulas de canto.

Ao aprofundar a investigação sobre o assunto, notei que tal escassez se dava de modo mais profundo e, na busca de trabalhos em língua portuguesa do Brasil, encontrei na área da fonoaudiologia informações que me auxiliaram no desenvolvimento deste estudo, além de também me instigarem a continuar o trabalho, buscando me aprofundar mais no universo do canto, dando ênfase na muda vocal.

Acredito que este estudo está apenas no início, visto que ainda existem inúmeros dados as serem pesquisados, assim como técnicas, exercícios e métodos que se quer foram mencionados neste trabalho. No entanto, acredito ter contribuído em qualidade, não só na pesquisa do canto para adolescentes em processo de muda vocal, mas também em conteúdo para professores de canto que tem em suas mãos jovens com vozes ainda a serem definidas, mas que estimam serem valorizados como verdadeiros cantores.

REFERÊNCIAS

ABI-ACKEL, Keity Farias. *Aspectos vocais do cantor erudito:* estudo bibliográfico. Teresina, PI [s.n], 2012.

BEHLAU, Mara; ALMEIDA, Anna Alice Figueirêdo de. A autopercepção da voz do adolescente. *Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia*. v. 14, 2009. p. 186-191.

CANDÉ, R. de. *História Universal da Música*. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARNEIRO, Vinícius Inácio. *A Prática do Canto Coral Juvenil Como Recurso Integrador Para o Ensino Técnico em Música*. Goiânia, GO [s.n], 2011.

COELHO, Helena Wöhl. *Técnica vocal para Coros*. São Leopoldo, RS. Editora Sinodal, 1994.

ELMI, Marcelo Matias. *As Técnicas Vocais no Canto Popular Brasileiro:* Processos de Aprendizagem Informal e Formalização do Ensino. Campinas, SP [s.n], 2015.

GOULART, Diana; COOPER, Malu. *Por todo canto:* método de técnica vocal. Volume 1, São Paulo. Editora G4, 2002.

LOIOLA, Camila Miranda. *Canto popular e erudito:* características vocais, ajustes do trato vocal e desempenho profissional. São Paulo, SP [s.n], 2013.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira:* um estudo sobre a Vanguarda Paulista. Campina, SP [s.n], 2007.

MARIZ, Joana. *Entre a expressão e a técnica:* a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo. São Paulo, SP [s.n], 2013.

MARSOLA, Mônica; BAÊ, Tutti. *Canto uma expressão:* Princípios básicos de técnica vocal. São Paulo, SP. Editora Irmãos Vitale, 2000.

MENDONÇA, Rita De Cássia. *Adolescente e canto:* definição de repertório e técnica vocal adequados à fase de mudança vocal. Goiânia, GO [s.n], 2011.

MOTA, Cinara Ribeiro; ANDRADE, Débora; LINHARES Leonardo Barreto. *Canto coral e muda vocal na educação básica:* contribuições para a formação do educador musical. XX Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Vitória, ES [s.n] p. 556-564 - 07 a 10 de novembro de 2011.

MOTA, A. C. G. *Aquecimento e Desaquecimento Vocal*. Monografia de conclusão do curso de especialização em Voz. São Paulo: CEFAC, 1998.

PACHECO, Claudia; BAÊ, Tutti. *Canto:* equilíbrio entre corpo e som. São Paulo, SP. Editora Irmãos Vitale, 2006.

PAPAROTTI, Cyrene; LEAL, Valéria. *Cantonário:* Guia prático para o canto. Salvador, BA. Editora MusiMed, 2011.

PICCOLO, Adriana N. *O canto popular brasileiro e a sistematização de seu ensino*. IN: Anais do XV Congresso da ANPPOM, 2005.

ZIMMER, Valquíria; CIELO, Carla Aparecida; FERREIRA, Fernanda Mariotto. Comportamento vocal de cantores populares. *Revista CEFAC*, p. 298-307 - Mar-Abr 2012.

POR UMA ESCUTA FENOMENOLÓGICA E TRANSTEXTUAL

Luiz Eduardo Gonçalves[1] (UFG)
luizgoncalves@hotmail.com
Ana Guiomar Rêgo Souza[2] (UFG)
anagsou@gmail.com

Resumo: O ouvinte recria a obra para si, e no caso específico do compositor, ao criar ele recria, elabora a própria escuta. Ouvir e compor se tornam dois momentos do mesmo fazer musical. Partindo desse pressuposto, entendemos que uma escuta e análise musical de base fenomenologia seria adequada para elucidar questões suscitadas pelas seguintes obras: Tabula Rasa, Sinfonia 3, O Adeus e Concerto Grosso No.1. O que os textos poéticos dessas obras têm a dizer? Uma análise estrutural formal é capaz de elucidar questões de ordem subjetiva que podem enriquecer o conhecimento sobre uma música? Visando responder a essas questões este artigo busca investigar o poético não dito presente nas obras acima mencionadas com base na proposta metodológica de viés fenomenológicos de Lawrence Ferrara.
Palavras-chave: Escuta. Análise. Fenomenologia. Composição.

For a Phenomenological and Transtextual Listening

Abstract: The listener recreates the work for himself, and in the specific case of the composer, in creating he recreates, he elaborates his own listening. Listening and composing become two moments of the same musical practice. Based on this assumption, we understand that listening and musical analysis based on phenomenology would be adequate to elucidate issues raised by the following works: Tabula Rasa, Sinfonia 3, O Adeus and Concerto Grosso No.1. What do the poetic texts of these works have to say? Can a formal structural analysis elucidate subjective questions that can enrich knowledge about a piece? Aiming to answer these questions, this article seeks to investigate the unsaid poetic presence in the works mentioned above based on Lawrence Ferrara's methodological way of phenomenological knowledge.
Keywords: listening. Analysis. Phenomenology. Composition.

INTRODUÇÃO

A fenomenologia faz um apelo de retorno ao som, de retorno ao sensível, à experiência como fonte segura para a produção de conhecimento. Ao apresentar um conceito de homem que considera a subjetividade parte de sua natureza, a fenomenologia abre o campo da pesquisa para dados e temas provenientes da sensibilidade, da intuição. Ela representa uma mudança de foco que poderá fortalecer a aérea de pesquisa em música como aérea mais autônoma e importante por si própria, permitindo pesquisas que não desconsiderem aspectos intrínsecos à música, permitindo ao pesquisador uma maior consideração de sua própria visão de mundo (MACEDO, 2003).

Ao dar um lugar especial ao ato de escutar, fiz experiências de escuta aberta anotando imagens, sensações e sentimentos, enfim, tudo o que me vinha à mente; estes textos da escuta formaram um misto de impressões e devaneios. Segundo Lawrence Ferrara (1984), na escuta aberta a separação entre sujeito e objeto é colocada entre parênteses, de modo que elementos da subjetividade possam iluminar a objetividade. Nesse sentido, "o que" alguém houve é condicionado por "como" alguém ouve. A obra não é apenas um aglomerado de soluções técnicas criadas e utilizadas pelo compositor ou "achadas" e mostradas por quem analisa. A obra é também uma representação do mundo do compositor. Com uma textura polifônica cheia de significados sintáticos, semânticos e ontológicos, a

[1] Professor substituto.
[2] Professora Diretora.

obra pode ser retratada em sua completude dinâmica e sensorial. Por esse viés, a análise fenomenológica reverencia o elemento humano, vez que a presença humana "está lá", em todos os estágios do fazer musical e não pode ser ignorada.

A análise fenomenológica propõe, em um primeiro momento, o contato com a obra mediante uma escuta aberta que acaba também por permitir as suas três dimensões (sintática, semântica e ontológica) se evidenciarem. No próximo estágio, o pesquisador faz escutas específicas, focando em cada uma das três dimensões referidas. Ao fim, o pesquisador faz uma nova "escuta aberta". Neste último estágio, as três dimensões se mesclam e se contrapõem; não há uma narrativa linear, trata-se de uma textura tridimensional de significados onde cada elemento embeleza, distorce ou amplia o outro. A escuta transcrita aqui é justamente a última da qual fala Ferrara (1984): escuta em que o todo da obra é percebido e o ouvinte transita entre as três dimensões. O mundo ou o tempo histórico do compositor também pode transparecer e a obra se mostrar como uma viva e dinâmica *gestalt*. Como livre devaneio, procurei captar o poético de cada obra. Transcrevi o texto inteiro da última escuta aberta, pois sua forma e conteúdo assemelham-se bastante ao gênero da poesia de verso livre ou verso em prosa e compunham uma espécie de poema. Nesta última escuta, fiz a experiência de aderir à obra e escrever somente durante sua duração, seu soar. Este poema em prosa que brota do ouvir é, seguramente, o mais interessante que tenho a dizer sobre estas peças e suas emoções e climas sensoriais ressoam nas minhas próprias composições, daí a estreita relação que se dá entre ler e escrever, escutar e compor.

Por hora, o leitor encontrará a parte mais subjetiva deste artigo. As obras são respectivamente Tabula Rasa, do compositor estoniano Arvo Pärt; a Sinfonia No.3 do compositor polonês Henryk Górecki; a Canção do Adeus da Canção da Terra de Gustav Mahler; e o Concerto Grosso No.1 do compositor russo Alfred Schnittke. Estas peças foram escolhidas por serem as obras que mais influenciaram e ainda influenciam enquanto compositor, obras que transtextualmente estão em meu fazer composicional. Tanto artesanalmente quanto esteticamente tenho tomado emprestado alguns elementos. Mas com essa escuta me coloquei a dialogar com o poético e o humano destas obras que me inspiram, afastando-me um pouco das técnicas e estilos e buscando me aproximar do contato direto e fenomenológico com elas.

1. TABULA RASA" DE ARVO PÄRT[3]

Desolada voz de um violino solista. Sinos repicam evocando mistério, uma solidão impregnante me põe de frente com o silêncio. A volta de uma força girando melodicamente me toma e me leva, estou de volta no auge do som, da fala, da expressão firme da vida. Mais uma vez os sinos, são guardiões da memória, guardam o vazio. A solidão se esvai para impregnar-se em presença. Quantos giros são precisos para ficar-se tonto? Um ponto culminante de força, os violinos são vozes, são gritos e gemidos, são pulsos de dor. Não há mais retorno ao vazio dos sinos que guardam a paz. Uma coda de arpejos é uma parede de cascatas envidraçadas Uma tônica fixa é a sombra do fim perto, do fim irrevogável que chega.

[3] QR Code para o áudio da obra "Tabula Rasa" de Arvo Pärt.

Um som afogado, rouco, um piano submerso que explode em vozes: violoncelos e violinos caminham, perseguem seu destino. Contornos, linhas independentes, cada nota urge para seu início. Ressonâncias geram dúvidas, geram sabores dissonantes, quando escutarei de novo o som do mar? Este mar que mora dentro do piano: que exatidão, a placidez calma de uma onda só, uma onda que se alonga, onde estou? Nas elevações do vôo ou nas profundezas afogando? Submergir, transparecer o mais bem guardado segredo, aquele ponto de descanso e eterno jorrar. Não se criam as escalas, elas se dão. Subir ou descer são imprevisibilidades de qualquer destino. Há um acontecer que flui sem saber-se. A vida nasce e morre, morre e vive, se submerge ao começo. É que minha fala é incompleta, não é como as estrelas. Mar e estrelas, no alto e no fundo, reflexo e presença. Vozes que não calam insistem, nos resta voltar. Quando o grave das frases para, só sobram estrelas, elas sorriem lágrimas, caem e sobem sempre cadentes. Um rastro de uma luz com um segredo. Sim, as vozes com peito e carne ainda cantam, cantam no roçar da corda, no roçar da água. As águas nunca param de mover-se, remoendo, afundando e ressurgindo, uma melodia resta. Extinguir-se não é a morte, é uma entrada no silêncio que vibra, no silêncio que continua soando, em eco: um revolver de ondas irá sim engolir as estrelas que habitam o mar.

1.1 REFLEXÃO SOBRE A ESCUTA ABERTA DE “TABULA RASA”

No primeiro movimento os elementos que aparecem mais vezes são: força, o ato de girar, os sinos e o vazio. O ato de girar é referente às cordas e ao processo da melodia recomeçar diversas vezes. O compositor utiliza a técnica do processo aditivo, portanto as frases musicais sempre recomeçam e são cada vez mais longas. Entre estas frases há uma espécie de interlúdio onde apenas os sinos (piano preparado) soam; os sinos que guardam a memória, o silêncio e o vazio. Representam o ressoar estático, a calma e a paz, a religação ao “supra-humano”, a devoção ao silêncio. As frases das cordas com seus movimentos melódicos rápidos, quase estritamente feitos de escalas e arpejos representam a força, a expressão firme da vida, o correr inevitável da vida movimentada e cheia de energia. Este movimento se dá como um jogo entre esses ambientes sonoros, movimento e repouso de algo que foi inevitavelmente ativado. Ao molde de uma forma rondó, em que não se pode adivinhar a chegada da próxima seção, estes dois ambientes se intercalam sempre de forma variada. Uma *coda* se apresenta, é um caminhar mais intenso e dinâmico, prepara o fim, me trazendo a sensação de algo irrevogável, o fim súbito e trágico.

No segundo movimento, os elementos da natureza que mais aparecem são o mar e as estrelas. “Um som afogado” traz a ideia de um piano submerso, dentro do mar. Efeito conseguido pelo seu timbre alterado por meio de preparação com parafusos nas cordas do piano. O som é “gélido” e “molhado”, as notas soam desafinadas, roucas. Novamente o compositor utiliza seus processos aditivos, agora com a complexidade polifônica do cânone mensural. Diversas vozes instrumentais cantam em velocidades diferentes a mesma melodia que é apenas uma escala ascendente e descendente. Mas elas sempre recomeçam da tônica e a tônica está sempre presente, a ideia do revolver de ondas, um mar estático que não para de mover-se.

Em uma seção do meio para fim, os graves param de tocar, só sobram violinos e violas numa região extremamente aguda, as estrelas se fazem presença, alto e profundo, agudos e graves, o piano submerso ressurge e todas as cordas voltam. A ideia de algo circular é recorrente: estar voando e estar submerso, contemplar as estrelas e contemplar o fundo do mar. Vida e morte e o eterno recomeçar, o fim da peça é um silenciar, desfalecer, desaparecer lentamente. Não representa tanto a extinção, o corte, a morte, mas a entrada no silêncio, a entrada no eco que continua a soar dentro da mente, o silêncio deixa de ser ausência e passa a ser presença. O fim, a morte, é uma entrada para uma nova vida dentro do silêncio.

2. PRIMEIRO MOVIMENTO DA "SINFONIA III" DE GÓRECKI

Quando vozes ecoam sinto um pesar, cordas pungem um eu. Onde estou? Estou preso numa trama de fluxos inesgotáveis. Os rios fluem, sempre descendem para o mais profundo. Um abismo não é feito de memórias. Estou só, sem memórias. Navego livre, solto o ar, começo a planar. Uma frase apenas, um soluço e um sorriso. Estou crescendo em meu abismo, cultivando sombras e buracos, prenhe de um vazio que sangra. Forte é a força do dizer nu, estou nu e estou dizendo. O que é abrir o peito? É um piscar de gesto, quando vejo estou. Estou dentro de um círculo que não para de girar, tenho vertigens. Um fluxo sem fim, as águas têm um correr infinito. Tomo ar, tomo tempo. O que seria estar à deriva? Flutuar sem a direção do encontro, estar prenhe e estar nu. Afundar-se dentro de si. Asas não se dão, se colhem. Parar, estagnar, fincar um pouso sem correntes. Simplesmente estar à espera? Estar à espera da brotação, uma luz no meio da sombra. Uma luz cor de água. Revolver das profundezas uma superfície, uma luz que clareie o estar e a espera. Janelas me engolem, quero flutuar para além de uma casa, lançar voo com um abismo apenas. Lágrimas destilam, toda minha ferida aberta. Não choro, flutuo em águas aéreas, em lágrimas de areia. Um fluxo sempre volta, rios também correm para cima, as fontes jorram para si. Afundo uma presença, colho sombras na luz. Cultivo pedras. Não espero, estou. Ouço um eco de vozes naufragando, robusta paisagem da noite: pousos, luares e nuvens; quando repousar se torna o total deixar, expirar e deitar. Pálpebras fecham longos voos, resta um adeus de cílios, uma sombra que extingue-se, fumaça do vazio.

2.1 REFLEXÕES SOBRE A ESCUTA ABERTA DA "SINFONIA III"

É reincidente a metáfora do rio, das águas, para a polifonia. Uma trama extremamente complexa feita de uma frase apenas. Sinto estar dentro de um círculo que não para de girar, a melodia sempre reiterativa do cânone, a intricada polifonia que surge dos graves até preencher todo o espectro das cordas. Tudo pára em nota pedal, um ambiente de espera. Estou à espera da soprano que entra e destila lágrimas. Sua melodia singela e delicada emociona, minha ferida fica aberta, a voz é uma luz cor de água. Depois de aberta a clareira, os fluxos retomam, o intricado cânone retoma seu processo. Sem a liberdade e espontaneidade melódica da soprano, as cordas são como um rio, um fluxo com um destino, um sistema que funciona sozinho depois de um disparo. As vozes vão saindo, o retorno às

profundezas é o retorno aos graves dos contrabaixos. As vozes naufragando desaparecem, há um relaxar, um repousar nesta única frase. Deitar e fechar os olhos depois de um longo voo, o fim do recomeço, apenas deixar, o círculo se desmancha. A fumaça se refere à sutil nebulosa que surge com um pequeno *cluster* de intervalos de segunda nos graves (mi e fá), repetido em oitavas, para então dispersar somente em mi, uma possível tônica modal, a nota inicial do *dux* melódico.

A sensação de espera passa e dá lugar à sensação de simplesmente estar, pleno no presente sem expectativa de futuro. Os rios que correm para cima e as fontes que jorram de volta para si dizem respeito à forma simétrica da peça, o início é o fim e o fim é o começo. É como se a água brotasse da mina, tomasse forma de rio, mas depois fizesse seu caminho de volta, deixando de ser rio, sendo só água jorrando da fonte, sendo só fonte. Górecki me leva a este lugar de eterna brotação, onde não tenho memórias, onde navego livre, tomo ar e tomo tempo, posso planar. Há uma sensação de afundar dentro de si, de colher presença. Depois de perder-se na voz da soprano, ser engolido por janelas, não ter mais casa e voar com um abismo apenas, sou levado ao começo de tudo, à origem, à fonte, à máxima memória. A sombra que extingue-se não traz a morte, traz o repouso do vazio. O repouso do sono e do sonho, será preciso descansar depois de tamanha manifestação de presença e verdade.

3. "O ADEUS" DE "A CANÇÃO DA TERRA" DE MAHLER

Ressoar estático, um solo de curvas e desígnios. Acordes são alívios, tensos nervos se descongelam. Um grave estático me segura, a voz materna despeja lampejos de lamento. Um eco de flautas espelha reflexos. Uma luz abre cortinas, o lamento lânguido da mulher desconhecida. Um canto lúgubre inunda meu corpo, sei que não vou afogar, mas vou adentrar um espaço úmido, quente e escuro. Um lamento sensual derrama arrepios, suspiros de levantar o corpo. Uma pele e um ventre, o mundo se bastaria. Não há mais colo, piso e afundo, vou submergindo, agarrando-me às cordas, tramas, melodias, substâncias sem corpo. Escurece o céu, tudo se fecha, é noite de nuvens, o reino das sombras é dentro da pele. Esta voz ancestral, uma mulher sibila ao vento. Ares remoem, me flutuam com a palma da mão. Há um ventre à espera, um seio que palpita, ele fala, canta e dança. A melancolia permeia a alegria, poros transpiram, suores escorrem, é preciso derramar-se, escorrer-se, sabendo-se só, exalando-se chão. Mistério e silêncio, voz e presença, corpo e fala. Sinto-me despedaçar, pedaços cada vez menores. Respiro fundo a harmonia sensual das madeiras. Flautas e ninfas, violinos e putas, oboés e faunos, um gemido e um colo. A mãe é meu ventre, sua voz é uma atmosfera. Estou despedaçando-me, perco minha forma-corpo. A voz me resta. Um lamento que despede-se. Lamuriar como as pedras nas águas. Um colo e um seio, renúncia do toque. Suspiro no seu arquear, teu corpo despedaça o meu. Tua voz encanta, ilumina todos os abismos. A orquestra me corta a carne, para cada ferida uma sombra. Fantasmas me perpassam o rosto. A melancolia das mulheres grávidas, um canto de alegria nos lábios, pássaros e abismos. Alguém diz adeus, mas estou de costas. Um seio como a Terra inteira abraça, o ventre oceânico espalha-se engolindo esferas, não tenho corpo, tenho estrelas, sou um mergulho, uma rajada de leite derramado. Uma voz terna se despede, parece dizer: – aqui, neste ventre é onde flutuas.

3.1 REFLEXÕES SOBRE A ESCUTA ABERTA DE "A CANÇÃO DA TERRA"

O título da peça já sugere fortes associações. O materno e a terra, uma canção de adeus, uma voz que se despede. Tentei captar as sensações das atmosferas. A ideia de algo grande, um ventre que abarca a terra inteira, a mim e a vida. Sensualidade, alegria e melancolia se misturam. O texto reflete a clareza das melodias, dos acordes. Um universo cheio de arquétipos: ninfas, faunos, a voz ancestral da mãe. Também o sublime e o carnal: putas, seios e a natureza. Na indiferenciação dos corpos há um perder-se no colo da mãe. Modulações a lugares cada vez mais distantes revelam o reino das sombras. Dentro da pele encontro a voz. A ausência e a presença de colo, o primeiro chão, a tonalidade e a atonalidade. Um ventre oceânico me guarda, me deixa flutuar. A voz da soprano está irremediavelmente identificada com a voz da mãe, a primeira voz ouvida ainda no ventre. Há um lamento misto de dor e alegria. Há um seio que alimenta a vida. Sem a voz da soprano, as luzes se apagam, sinto a orquestra cortar feridas, me expor às dores. Acolhido na voz me sinto perder-me no outro, não há limites entre o eu e a mãe. Somos um. Mas é preciso despedir, é preciso dizer adeus. Não compreendo uma palavra que ela canta. É um murmurar cheio só de emoções. Continuo a flutuar livremente neste plasma, nesta bolsa aquática de tamanho oceânico. Um tempo nostálgico, do início da vida. O feminino acolhedor, criador da vida. A mulher-terra, feito água, feito céu, um redondo imanente, um oceano que se expande e engole os astros. Cada cor da orquestra retrata suas matrizes, as ninfas e as flautas, os violinos e as putas, os oboés e os faunos, as trompas e as conchas, a fertilidade da vida exuberando-se. Momentos de tamanha quietude desocultam um tempo suspenso. Um cheiro de suor, de pele viva, transpirante, da mulher primeira, da origem carnal da vida. Ela se despede, e ao se despedir despedaça meu corpo e meu corpo se fragmenta em pedaços cada vez menores. A vida está dada, ausência e presença, corpo e fala, uma voz me resta.

4. "CONCERTO GROSSO NO.1" DE SCHNITTKE

Um piano arranha, seu som é de rugas e ferrugens, uma pressão dissipa-se, violinos conversam, sombras repercutem. Há um pesar, um intenso desiludir. Desolada sombra! As nuvens encolerizam-se: é preciso gritar, sacudir, chutar! Minha raiva ferve. Estou sombrio. Quero saltar, mas ainda espero. Diversas vozes chocam-se num instante de escândalo. O som pode cortar, violinos são facas, o chão treme e se abre, torna-se frágil, areia, meu pó no teu pó. Luzes e vento! Gargalhadas surgem do nada, escuto mortos. Minha alegria é irônica e refrescante. Embaçam-me a vista, não consigo ver claramente, há ondas nas areias onde piso. Um saltitante pássaro canta. As nuvens remoem-se. Não há luz sem a noite. Luz e noite disputam. Ancoram-se firmes um no outro. Minhas pernas já não me obedecem, estou bêbado, sinto pontadas nas têmporas. Outras agulhas me caem nas costas. Perfuram-me facas pelos pés, um murmúrio da lama me suga. Há dança neste cair adentro o barro. Fortes chacoalhadas me lembram estarmos todos bêbados. Meu descanso no grito, no fundo murmúrio que urge. Quebradas vidraças me estilhaçam o sangue. Subo e desço, minhas pernas enraízam-se na terra. Estou correndo da fúria. Paro os ventos com um assobio. Saltam negras sombras de velhos, de cães raivosos! O caos me acolhe, tudo se mistura, se derrete, há um caldeirão quente. Uma voz

convicta esbanja uma alegria antiga. Espera! Trocaram de filme. Estou à beira do rio daquela cidade. Quero dançar, dançar e gritar, arrancar minha faca do peito. A vida é vermelha. A vida sangra. Estes rabugentos estão rindo de mim, suas gargalhadas me perseguem, estou sonhando acordado, tudo é nebuloso, uma aparição: anjos de luz, anjos caídos. Um sino de ferrugens e rugas. As covas me chamam, clamam meu corpo, meus ossos já tremem.

4.1 REFLEXÕES SOBRE A ESCUTA ABERTA DO "CONCERTO GROSSO NO.1"

Nesta escuta da obra de Schnittke sobressaem os elementos cortantes, cacos de vidro, facas, o sangrar. Um elemento trágico e pungente se mistura à ironia, ao riso e à gargalhada dos velhos mortos. Há uma disputa entre a luz, a clareza das melodias galantes e a noite, os *clusters* e blocos tão dissonantes. Expressividade com ira, com o demoníaco. Anjos, momentos de pureza em tom maior, nebulosas diluem a tonalidade. Com a frase "trocaram de filme" quero evidenciar o aspecto esquizofrênico e bipolar da mudança de estilo, das referências cruzadas tão distantes, das passagens do dodecafonismo ao tango, ou das texturas Corelli para as Ligeti. O piano preparado ressoa como um sino enferrujado, muito antigo, "enrugado". Os violinos solistas tomam a dimensão da faca, cortam para sangrar. Há raiva com música. Música "vermelha", feita de sangue, de desespero e angústia. Música plena de momentos súbitos de ironia e sarcasmo, parafraseando a poesia popular, "estamos todos bêbados", "estamos fora de si", em estado catártico.

O chão antes firme se torna areia, minha sensação é de pés e pernas afundando, os cânones vão acumulando vozes, a escala e o acorde vão se tornando untuosas nuvens, estou sendo engolido por baixo. Neste cair há uma dança própria, é o tango, o corpo ainda guarda sua vida, mas as vozes dos mortos clamam, a cova chama, ossos estremecem. Passado e presente, coleção de fragmentos de mim mesmo.

5. DA ESCUTA AO COMPOR

Depois desta primeira parte dedicada à escuta e ao simbólico de peças seminais para minha formação, é momento de reflexão sobre o ato da escrita, partindo do ato de criar como um segundo tempo da escuta e da leitura.

O ato da criação e sua própria natureza guardam algo de mistério. Considerando a metáfora de dar forma, de tomar a matéria informe e dar-lhe ordem e sentido, dar-lhe vida, pode-se pensar a criação como um meio de dar sentido à falta de sentido da vida.

> Quando o homem se vê diante de um mundo disforme, buscando sentido para este mundo, ele está usando sua criatividade para compreender algo que lhe parece sem sentido. Assim, está buscando impor uma ordem a algo que, por um momento, lhe parece caótico, sem sentido. (...) O artista que parte dos elementos constitutivos de sua linguagem – sons, cores, formas, palavras – para elaborar um projeto artístico, está usando sua criatividade. (...) Partem de uma matéria desorganizada, ou bruta, e pretendem chegar a algo organizado, potencialmente significativo e portador de sentido. (MACEDO, 2003, p. 11)

A atividade formadora propõe que uma dada matéria possa passar de um estado de caos para um estado de ordem através do agente humano. Fayga Ostrower diz que "criar é, basicamente, formar. É poder dar forma a algo novo" (1987, p. 9). Para ela os processos de criação se dão a partir da intuição. Descreve a intuição como um momento de inteira cognição: "é um recurso de que dispomos e que mobiliza em nós tudo o que temos em termos afetivos, intelectuais, emocionais, conscientes e inconscientes" (1987, p. 68). Portanto, como recurso essencial para a criação, a intuição trabalha com todos os aspectos da personalidade do artista, até com os inconscientes. Criar, então, não é uma atividade apenas intelectual, é intuição criativa, uma atividade que envolve todas as dimensões do "ser" humano.

Considerando o inconsciente e seus fenômenos, vê-se que o impulso elementar para a criação é proveniente de aéreas ocultas do ser. Cada artista se motivará ou se 41 inspirará em algo diferente para criar, e desenvolverá seus próprios processos de criação de modo particular. Longe de serem necessários somente os impulsos inconscientes para se criar, Ostrower (1987) diz que entram nos processos criadores também tudo o que o homem pensa, sabe e imagina, ou seja, todos os atributos do consciente. Neste sentido, Rollo May (1992) descreveu o ato criativo em dois momentos: encontro e engajamento.

O encontro provém do intangível, da subjetividade. É o encontro com uma ideia ou uma imagem, é o momento de gênese. Ele se caracteriza por intensa percepção, sensibilidade aberta, imaginação livre, intuição acesa. Embora de fundamental importância, representa somente uma parte do processo. A segunda metade é o engajamento, referente ao trabalho árduo de elaboração da ideia, de concretização da imagem. É a produção da obra – poema, música, quadro, teoria – a partir de materiais e técnicas específicas. Por isso, vale lembrar, que a criatividade só pode ser estudada com e a partir da obra, não como um fenômeno apenas subjetivo. Envolvendo tanto as dimensões inconscientes (o encontro) e conscientes (o engajamento), a criatividade se dá em duas fases. Mas essas fases e divisões do ser não são separadas e independentes, elas se relacionam, se interpõe e se juntam de maneira caótica e imprevisível.

O encontro carrega em si uma sensação de claridade, é nele que surge algo novo, é o núcleo da atividade criadora. Tomando a metáfora do Big Bang, é o momento explosivo, disparador. Não menos importante, o engajamento é algo que se dá no tempo, amadurece e dá forma ao brotar instantâneo do encontro. Trabalhando com materiais e suportes, o artista se deparará com os limites do que é possível ou não fazer. Ele começa a forjar sua linguagem na interação com os materiais, suportes e técnicas, e neste período de engajamento, deriva tudo ou quase tudo da ideia originária. Esta fase pode ser longa e dolorosa, às vezes interminável, e a distância entre a concepção original e o resultado/obra pode ser grande.

Há um terceiro momento gratificante, que é o dar o trabalho por encerrado. O fim dos testes, rascunhos, aprimoramentos e lapidações. O artista se contenta (ou não) e encerra a obra, dá a ela sua forma final. Para ilustrar, Ostrower explica:

> Nem mesmo o artista poderia explicar para si o porque de suas ações e decisões, ou talvez defini-lo em conceitos (...) ele parece impulsionado por alguma força interior a induzi-lo, guiá-lo, como se dentro dele existisse uma bússola (...). Trabalhando, ele continuará até um dado momento em que a bússola interna possa indicar-lhe: pare (...). É o momento final do trabalho. Somente a pessoa pode estabelecê-lo para si. (OSTROWER, 1987, p. 71)

Pensando assim, é preciso ter cuidado e não se deixar levar por conceitos ocos que atrelam a criatividade a algo sobrenatural ou a algo da ordem da inspiração. Em seu conceito ingênuo e romântico, a inspiração é um momento aleatório, imprevisível, em que o artista é tomado pela ideia, pelo encontro. Opondo-se a essa visão, Ostrower afirma que o conceito de inspiração é equivocado e dispensável, pois "se partimos de uma sensibilidade alerta, afetiva, motivada para determinadas tarefas e dirigidas para um fazer específico, essa sensibilidade se basta" (1987, p. 73). Vê-se, então, que a criatividade não se trata ou depende de momentos singulares, momentos de passiva inspiração, mas da constante atividade de uma sensibilidade aberta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação é movida por uma necessidade, uma ânsia, e esse impulso nasce da escuta. É fato que todo compositor tenha escutado muito, que tenha largo conhecimento da literatura musical. Mas a partir de uma perspectiva de base fenomenológica, abordamos os meandros da escuta, sua relação com a subjetividade e a criatividade. De acordo com François Nicolas (2000), a escuta é de outra natureza diferente da percepção e audição. A percepção se dá pelo discernimento, a audição pela compreensão. Ambas são uma apreensão estrutural do objeto sonoro, são procedimentos objetivos e repetíveis; lidam com alguns saberes e dão ao material sonoro consistência. A escuta, no entanto, não compartilha dessas características, não é uma objetivação. Trata-se não do objeto, mas do sujeito, não de saberes, mas de uma verdade, não da essência objetiva, mas da existência subjetiva de uma obra. "Escutar uma obra não é examiná-la, pesá-la, julgá-la, avaliá-la. É muito mais aderir à ela, assumi-la e sustentá-la no tempo de sua exposição" (NICOLAS, 2000, p. 150-151).

Sendo assim, a escuta é singular e irrepetível. É predispor-se sem garantias, é ser com a obra. Nesta direção a escuta se torna uma experiência que sulca memória na subjetividade do ouvinte e dá origem à composição. Compor nasce em um segundo tempo de derivação e elaboração da escuta. É um fazer intertextual. É como a brincadeira de recortar e colar. Para Antoine Compagnon (1996), este jogo lúdico de recortar e colar é a própria gênese do fazer literário. O recorte e a colagem são as experiências mais fundamentais com o papel, a leitura e a escrita são derivados deste jogo. "Colar novamente não recupera jamais a autenticidade", mas ao brincar pode-se subverter a regra, desfigurar o mundo: "compondo monstros, acabo por aceitar a fatalidade do fracasso e da imperfeição" (COMPAGNON, p. 10).

Esta brincadeira é então uma prática original do papel anterior à aquisição da linguagem pela criança. No entanto, não é uma prática universal: é restrita a alguns países ocidentais e somente a partir do século XX. É um jogo do qual nem todas as crianças brincaram. Compagnon fala a partir de sua experiência, de sua própria infância, e, igualmente, conto que também brinquei de recortar e colar numa idade anterior à linguagem, anterior à alfabetização. Esta intimidade com o papel, e a transposição da mesma ação para com o texto, gera um fazer criativo, um "novo" processo criativo calcado na transtextualidade. Parte-se do princípio de que nada se cria, e criar é recortar, juntar e recompor. Parafraseando o autor: escuto e escrevo. É na escuta que está a origem de minha composição. E os processos transtextuais conservam em si o gesto arcaico de recortar-colar. Citar é repetir o já di-

to, mas “quando cito, extraio, mutilo, desenraizo” (COMPAGNON, 1996, p. 13). Portanto, a transtextualidade é um processo de apropriação, reinvenção, onde o autor se esconde e se revela, imita e cria, se faz presença e ausência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a tool for musical analysis. *The musical Quaterly*. Vol. 70, No. 3, p. 355-373, 1984.

MACEDO, F. A fenomenologia como Ferramenta para a Pesquisa em Música. *Revista Hodie*, Vol. III no.1/2, 2003.

MAY, Rollo. *A Coragem de Criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

NICOLAS, François. Quand l’ouvre écoute la musique. In: Szendy, Peter (Org.). *L’écoute*. Paris: L’Harmattan, 2000. p. 147-175.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

SILÊNCIO: O NADA E A PROPOSTA DE NÃO COMUNICAÇÃO EM JOHN CAGE

Rodrigo Oliveira dos Santos[1] (UFG)
rodrigoliveiradosantos@hotmail.com
Ana Guiomar Rêgo Souza[2] (UFG)
anagsou@gmail.com

Resumo: Partindo de uma contextualização sobre o zen budismo nos Estados Unidos, no final da primeira metade do século XX feita no livro A Obra Aberta, de Umberto Eco (1978), esse trabalho realiza uma discussão sobre as ideias de nada e vazio no Zen, baseadas em Heller (2011). A compreensão sobre o nada e o vazio para o Zen é feita de modo a relacionar essas ideias com conceitos e questionamentos bastante importantes para a compreensão de silêncio em John Cage, como o próprio nada, interpenetração e a possibilidade da música ser compreendida mais enquanto uma abertura para os acontecimentos de sons do que o estabelecimento de uma comunicação.
Palavras-chave: Silêncio. Nada. Vazio. Interpenetração e comunicação.

Silence: nothing and the proposal of no communication in John Cage

Abstract: Starting from a contextualization about Zen Buddhism in the United States, at the end of the first half of the twentieth century in Umberto Eco's The Open Work (1978), this paper discusses the ideas of nothingness and emptiness in Zen, based in Heller (2011). The understanding of nothingness and the emptiness for Zen is done in order to relate these ideas to concepts and questions that are very important to John Cage's understanding of silence, such as nothingness, interpenetration, and the possibility of music being understood more as one opening to the events of sounds than the establishment of communication.
Keywords: Silence. Nothingness. Emptiness. Interpenetration and communication.

INTRODUÇÃO

Cage entrou em contato com o budismo Zen nos cursos que o professor e especialista em Zen, Daisetz Suzuki, ministrava na Universidade de Columbia (esses cursos começaram em final dos anos 1940, e se estenderam até 1957). É muito importante a compreensão de alguns elementos culturais do Budismo para a percepção de conceitos fundamentais para o pensamento de Cage, como não-obstrução, interpenetração, vazio, nada e comunicação. Entretanto, se faz necessário fazer uma contextualização sobre as influências das ideias budistas no Ocidente, mais especificamente, nos Estados Unidos.

Para Umberto Eco, "o budismo Zen ultrapassa os limites do "fenômeno de costume", pois representa uma especificação do budismo que mergulha suas raízes nos séculos e que influenciou profundamente as culturas chinesa e japonesa" (ECO, 1971, p. 204). A esgrima, o tiro com arco, a arquitetura, a pintura e poesia nipônicas estão em relação direta com o Zen.

Eco (1971, p. 204) considera que para o mundo Ocidental o Zen teria se tornado fenômeno de costume a poucos anos, aparecendo em discursos críticos aparentemente independentes: Zen e beat generation, Zen e psicanálise, Zen e a música de vanguarda nos Estados Unidos, Zen e a pintura informal, Zen e a filosofia de Wittgenstein, Zen e Heidegger, Zen e Jung. "Especialmente na Améri-

[1] Mestrando da UFG.
[2] Docente da UFG.

ca do Norte, grupos de pessoas vão ouvir as palavras dos mestres Zen emigrados do Japão, principalmente Dr. Daisetz Teitaro Suzuki, um ancião que dedicou sua vida à divulgação dessa doutrina no Ocidente, escrevendo uma série de volumes e qualificando-se como a máxima autoridade no assunto" (ECO 1971, p. 205).

Eco se questiona sobre os possíveis motivos do sucesso do Zen no Ocidente. Para ele, "determinada conjuntura cultural e psicológica favoreceu o encontro" (ECO, 1971, p. 205).

Segundo Eco, uma das respostas se encontra nos elementos de contato existentes entre o Zen e o saber científico produzido no século XX:

> Há no Zen uma atitude fundamentalmente anti-intelectualista, de elementar e decidida aceitação da vida em sua imediação, sem tentar justapor-lhe explicações que a tornariam rígida e a matariam, impedindo-nos de colhê-la em seu livre fluir, em sua positiva descontinuidade. E talvez tenhamos dito a palavra exata. A descontinuidade é, tanto nas ciências quanto nas relações comuns, a categoria de nosso tempo: a cultura ocidental moderna destruiu definitivamente os conceitos clássicos de continuidade, de lei universal, de relação causal, de previsibilidade dos fenômenos: em suma, renunciou à elaboração de fórmulas gerais que pretendem definir o conjunto do mundo em termos simples e definitivos. Novas categorias ingressaram na linguagem contemporânea: ambiguidade, insegurança, possibilidade, probabilidade. (ECO, 1971, p. 205)

Eco continua afirmando que:

> essa doutrina [o Zen] vinha ensinar-nos que o universo, o todo, é mutável, indefinível, fugaz, paradoxal; que a ordem dos eventos é uma ilusão de nossa inteligência esclerosante, que toda tentativa para defini-la e fixá-la em leis está condenada ao fracasso... Mas que justamente na plena consciência e aceitação alegre dessa condição está a extrema sabedoria, a iluminação definitiva; e que a crise eterna do homem não surge porque ele deve definir o mundo e não consegue, mas porque quer defini-lo e não deve. Derradeira proliferação do budismo mahayana, o Zen sustenta que a divindade está presente na viva multiplicidade de todas as coisas, e que a beatitude não consiste em subtrair-se ao fluxo da vida para desvanecer na inconsciência do Nirvana como nada, mas sim no aceitar toda as coisas, no ver em cada uma delas a imensidade do todo, ser felizes da felicidade do mundo que vive e ferve de eventos. O homem ocidental descobriu no Zen o convite a realizar essa aceitação, renunciando aos módulos lógicos e estabelecendo unicamente contatos diretos com a vida. (ECO, 1971, p. 206)

Eco (1971, p. 207) diferenciou dois modos diferentes de Zen desenvolvidos nos Estados Unidos: o beat Zen e o square Zen.

O Square Zen seria o Zen "quadrado", regular, ortodoxo, para o qual se voltaram as pessoas que encontraram uma fé, uma disciplina, um "caminho" de salvação. Posição de respiração visando subverter ("Respiro, logo existo").

Já o Beat Zen, ao contrário do Square, seria o Zen adotado pelos *hypsters* do grupo de São Francisco, os Jack Kerouac, os Ferlingheti, os Ginsberg. Encontram na ética zen indicações para um certo tipo de poesia, além de módulos qualificados para uma recusa do *american way of life*; "a beat generation revolta-se contra a ordem existente sem procurar mudá-la, mas colocando-se à sua margem e "procurando o significado da vida numa experiência subjetiva mais do que num resultado objetivo" (ECO, 1971, p. 207) Os *beatniks* se aproveitaram do Zen como qualificação para seu individualismo anárquico e aceitarem sem muitas discriminações certas afirmações do mestre japonês segundo a qual os modos de organização social são artificiais. Segundo Eco (1971, p. 207) os *hypsters*

não refletiram "sobre o fato que o Zen não recusa a sociabilidade *tout court*, mas recusa uma sociabilidade conformada para procurar uma sociabilidade espontânea, cujas as relações se fundamentam numa adesão livre e feliz, cada qual reconhecendo o outro como parte de um mesmo corpo universal" (ECO, 1971, p. 207). Eco aprofunda sua crítica: "Sem perceberem que nada fizeram além de adotar os modos de um conformismo oriental, os profetas da *beat generation* desfraldaram o Zen como justificativa para suas vagabundagens religiosas noturnas e suas sagradas intemperanças (ECO, 1971, p. 208). Ele continua: "Não será então o Beat Zen um Zen fácil demais, feito para indivíduos propensos ao desprendimento, que o aceitariam como os fanáticos de quarenta anos atrás elegiam o super-homem nietzscheano como estandarte de sua intemperança?" (ECO, 1971, p. 209)

Apesar de Eco (1971, p. 210) ser um profundo crítico da influência Zen na cultura Ocidental, como vimos acima, ele reconhece a importância da compreensão artística inerente ao Zen. A recusa da simetria é um desses elementos importantes. Segundo Eco, a razão disso é intuitiva, uma vez que a simetria representa um módulo de ordem, uma rede lançada sobre a espontaneidade, o efeito de um cálculo, e o Zen tende a deixar crescer os seres e os eventos sem preordenar os resultados. A arte da esgrima e da luta recomendam uma atitude de flexibilidade adaptabilidade ao tipo de ataque levado a efeito. Desse modo, renunciam à resposta calculada, e reagem em conformidade com a ação do adversário.

Outros exemplos dado por Eco sobre a arte Zen são o teatro *Kabuki* e a pintura clássica Zen. No teatro *Kabuki* a "pirâmide invertida que caracteriza as relações hierárquicas das personagens no palco, sempre é parcialmente alterada e desequilibrada, de modo que a ordem sugerida tenha sempre algo de natural, espontâneo, imprevisto". (ECO, 1971, p. 210)

A pintura clássica Zen além de enfatizar a assimetria, também valoriza o espaço como uma entidade positiva em si. Segundo Eco, o espaço não é um mero receptáculo das coisas que nele sobressaem, mas sua matriz. Assim, há a presunção da unidade do universo, uma onivalorização de todas as coisas: homens, animais e plantas são tratados no estilo impressionista, confundindo-se com o fundo. "Nessa pintura, há uma prevalência da mancha sobre a linha; certa pintura japonesa contemporânea amplamente influenciada pelo Zen é uma verdadeira pintura tachiste¸ e não é por acaso que nas atuais exposições de pintura informal os japoneses são sempre bem representados". (ECO, 1971, p. 211). Nos EUA, pintores como Tobey ou Graves são identificados por Eco como representantes de uma poética embebida pelo Zen.

Eco (1971, p. 211) considera que nas produções da "arte informal", desenvolvida na década de 50 na Europa, paralelamente ao Expressionismo Abstrato de Nova York, há uma clara tendência à abertura, uma exigência de não concluir o fato plástico numa estrutura definida, de não determinar o espectador a aceitar a comunicação de uma configuração; e de deixá-lo disponível a uma série de fruições livres, em que ele escolhe os resultados formais que lhe parecessem congeniais. Ele exemplifica a partir de Pollock:

> "(...) num quadro de Pollock não nos é apresentado um universo figurativo acabado; o ambíguo, o viscoso, o assimétrico intervêm nele justamente para permitir que o impulso plástico-colorístico prolifere continuamente numa incoatividade de formas possíveis. Nesse oferecimento de possibilidades, nesse pedido de liberdade fruitiva, está uma aceitação do indeterminado e uma recusa da casualidade unívoca. (ECO, 1971, p. 211)

Para Eco, onde a influência zen se fez sentir de maneira mais sensível e paradoxal foi na vanguarda musical norte-americana e ele se refere especialmente a John Cage. Eco considera que "Cage é o profeta da desorganização musical, o sumo-sacerdote do acaso: a desorganização das estruturas tradicionais que a nova música serial procura com uma decisão quase científica, encontra em Cage um eversor desprovido de qualquer inibição" (ECO, 1971, p. 212).

Eco afirma que "quem interpela Cage a respeito de sua música, é por ele respondido com citações de Lao Tsé e advertido de que só se chocando com completa incompreensão e medindo a própria estultice poderá colher o profundo sentido do Tao" (ECO, 1971, p. 212).

Para Eco, antes de ser visto como músico de vanguarda, Cage deve ser encarado como o mais inopinado dos mestres Zen, e a estrutura de seus contraditores é perfeitamente idêntica à dos *mondo*, as típicas perguntas com respostas absolutamente casuais, com que os mestres japoneses levam o discípulo à iluminação. No plano musical pode-se discutir eficazmente a respeito do destino da nova música, se reside no completo abandono à felicidade do acaso ou na disposição de estruturas "abertas", todavia orientadas segundo módulos de possibilidades formal: mas no plano filosófico, Cage é intocável, sua dialética Zen perfeitamente ortodoxa, sua função de pedra de escândalo e de estimulador de inteligências sopitadas, inigualável (ECO, 1971, p. 213). Percebe-se que Eco era mais simpático às propostas de Boulez e Stockhausen[3].

Eco afirma que a música de Cage tem influência dos *Nô* e das representações do teatro Kabuki. (...) "Na consoladora unidade do Tao cada som vale todos os sons, cada encontro sonoro será o mais feliz e o mais rico de revelações: ao ouvinte restará somente abdicar de sua própria cultura e perder-se na pontualidade de um infinito musical reencontrado" (ECO, 1971, p. 214).

Eco chega a conjecturar uma relação entre Cage e o neo-Dadá, além de lançar a possibilidade de que o surrealismo e a celebração do automatismo tenha preparado a entrada do Zen no Ocidente (ECO, 1971, p. 214).

Entretanto, além de tomar conhecimento a respeito da crítica de Eco sobre a influência do budismo nos Estados Unidos se faz também importante à compreensão de algumas ideias budistas para a percepção de como algumas ideias de Cage foram influenciadas por elas.

1. O NADA E O VAZIO PARA O ZEN

Segundo Heller: "O termo *sûnyatâ* (vacuidade, nada vazio), conceito central do budismo, representa quase que o oposto de substância: se a substância é o cheio, ou seja, aquilo consigo mesmo preenchido, *sûnyatâ* se mostra como o nada, como um movimento de des-apropriação; ele esvazia o ente, o que em si se encerra, se enrijece e se solidifica. Trata-se de um campo de abertura no qual o nada se concentra/condensa como presença massiva; um movimento des-limitador e des-apropriador que suspende o para-si monádico" (HELLER, 2011, p. 35).

[3] Boulez considerava que o modo de Cage proceder com a indeterminação caracterizava-se como uma recusa da escolha. Cage percebia nisso uma característica positiva, pois os sons se libertariam das escolhas pessoais do compositor. Boulez critica essa atitude como sendo uma inadvertência, pois deixar a peça à escolha do acaso seria uma defesa contra a fraca técnica composicional (TERRA, 2000).

Heller afirma que "para o budismo (mais especialmente para o Zen), o nada não se mostra como princípio original, nem como causa primeira da qual proviriam os entes e as formas" (HELLER, 2011, p. 35). Posteriormente ele afirma que "o nada não marca uma transcendência transferível às formas que surgem. Assim, forma e vazio encontram-se fundados num mesmo nível ôntico" (HELLER, 2011, p. 35).

Segundo o filósofo japonês Kitaro Nishida (1870-1945) enquanto o ocidente tomou o ser como fundamento da realidade, o oriente tomou o nada, um teria contado com a forma e o outro com a não-forma (HELLER, 2011).

De maneira geral comparando a cultura oriental (China e Japão, e de certa forma também a Índia) com Grécia e Roma por outro lado. Heller afirma:

> Nessa generalização costuma-se ver a cultura chinesa e a cultura japonesa como sendo as que preferem a imanência à transcendência, o aqui-e-agora à eternidade, a emoção ao intelecto, o sem forma da temporalidade à geometria sólida do espaço, apontando sempre na direção de um nada absoluto, cuja negação radical de qualquer outra realidade que não seja a realidade na qual nos encontramos é ao mesmo tempo a afirmação mais radical dessa realidade tal como ela é, em toda sua efêmera imediatez. (HELLER, 2011, p. 35)

Como exemplo disso, Mestre Dôgen (1200-1253) apresenta a imagem "as montanhas azuis viajam". Tal sentença não deve ser compreendida como metáfora, como se rio ou montanha fossem substâncias. A montanha não corre no rio, a montanha é o rio. Rio e montanha se entrecruzam. Dôgen fala no nível da experiência e não da metáfora. No nível da experiência sujeito e objeto se confundem Na experiência de Dôgen, não há metáfora e interpretação, não há causa e efeito, diluem-se as fronteiras, os limites: eu e mundo se interpenetram e se co-fundem, se invadem, cada qual "impregnando" o outro (HELLER, 2011).

Desse modo, Heller interpreta que o silêncio aludido por Cage não se refere a um vácuo nem a ausência absoluta, mas antes a um gesto (ou a um modo desse gesto). Se por um lado podemos constatar na arte ocidental certa 'monumentalidade' (a obra de arte, o objeto artístico, a figura do autor), a arte oriental, por outro lado, tende a voltar-se à essência geradora da obra, evidenciando assim não a arte, mas o próprio ato artístico, o próprio gesto (e a própria fala enquanto gesto) (HELLER, 2011, p. 41). Desse modo, silêncio é ato.

> Realmente, a arte não é um objeto atrás do qual haveria um significado ou um sentido, porém, muito mais, fazer imediato, movimento. (...) A beleza numa obra de arte em Zen está em que o sem-forma vem ao encontro do imagético. Sem a presença da própria não-forma na forma a obra de arte Zen é impossível. Beleza deve ser compreendida, portanto, em Zen, sempre em ligação com a liberdade do si original. Quando esse movimento vem à luz numa forma, torna-se essa forma uma obra de arte. Tal propriedade não deve se limitar ao campo das formas no sentido da arte. A mais alta beleza encontra-se, antes, onde não sobra nenhuma estrutura nem forma. (HELLER, 2011, p. 42)

Segundo Heller, no Zen, "o nada não nega a unidade dos entes; o nada apenas impede que os entes se "solidifiquem" em si mesmos, de forma que possam fluir uns nos outros sem se fundir numa substância una" (HELLER, 2011, p. 43). Interpenetrando-se os entes não estão no mundo, mas são o mundo.

Heller (2011) faz um importante questionamento sobre até que ponto Cage não confundiu, subverteu ou perverteu os conceitos Zen, até que ponto os usos não se tornaram abusos? Por mais que elogie o nada, ele John Cage não abre mão de sua persona, muito pelo contrário: esforça-se por sua criação. Cage não pratica o verdadeiro desapego. Tão fundamental a noção de nada é a noção de "não-eu", noção decorrente da noção de nada. E aqui vale um segundo questionamento: na medida que Cage não abre mão da sua persona, em que medida ele abre realmente mão da intencionalidade e nessa medida seu silêncio não rompe de todo com uma dimensão retórica, com a sua intencionalidade comunicativa.

Heller afirma que uma das razões das pesquisas de Cage com o acaso é justamente permitir que expressões se formem independentemente da vontade e da deliberação de um sujeito – Cage tinha aversão à noção de arte enquanto 'expressão de sentimentos individuais'. Tal como nessa afirmação de seu texto de *Experimental Music:* "é possível desistir do desejo de controlar o som, limpar a mente de música e dispor-se a descobrir jeitos de deixar que os sons sejam eles mesmos ao invés de veículos para teorias artificias ou da expressões de sentimentos humanos" (In SILENCE, apud HELLER, 2011 p. 53).

Augusto de Campos, em *Música de Invenção*, faz uma citação de Cage. "O que eu faço não é para me expressar, mas para mudar a mim mesmo". Campos defende que o significado da música de Cage é "abertura" e flexibilidade da mente, necessidade de invenção e liberdade de qualquer amarra institucional e teórica (CAMPOS, 2007, p. 147). Mas será que a música de Cage não passou a ser uma resposta em relação a suas ideias sobre o Zen? Tal resposta não é permeada por uma dimensão retórica, a de um convencimento das verdades do Zen? Vale ressaltar, que conforme afirma Heller, apesar de todo seu interesse e apreço pelo Zen, Cage nunca viu a si mesmo como um zen-budista. "Apesar de seu franco interesse pelo estudo de diversas religiões e correntes espirituais, Cage não toma nenhum viés teológico como base para as suas discussões sobre o silêncio e o nada – sendo, pelo menos nesse sentido, bastante "Zen" (HELLER, 2011, p. 50).

2. O SILÊNCIO COMO UM ATO NÃO COMUNICATIVO

III - *Comunication*, em conjunto com I - *Changes*; II - *Indeterminacy* integra *Composition as process*, de John Cage. *Comunication* é um texto feito sobre perguntas e citações. Cage afirma que as citações são baseadas em escritos de outros, principalmente de Christian Wolf, extraídas do artigo *New and Electronic Music*, além de suas próprias citações. A ordem e a quantidade das citações foram definidas por operações de acaso.

As perguntas sem respostas e definidas por operações de acaso por Cage se aproximam dos *Koan*. Literalmente *koan* significa 'documento público' ou ' estatuto autorizado'. O termo entrou em voga no início da dinastia Tang (618-907). Mais tarde passou a designar uma anedota de um antigo mestre, um diálogo entre o mestre e seus discípulos, ou uma afirmativa ou pergunta proposta pelo instrutor, um enigma ou charada que não pode ser resolvida pelo raciocínio lógico (HELLER, 2011).

Diante do *koan* há o fracasso da atividade intelectual, desse modo o aluno deve encontrar outros meios para chegar à compreensão, explorando seus sentidos. Heller afirma que:

> abrindo-se para o mundo a experiência do *koan* mostra, mais que a limitação lógica, a limitação da ideia de um 'eu' – ideia na qual o eu seria detentor do saber, receptáculo das experiências, constituidor da representação do ser dos entes exteriores, enfim, o eu da noção cartesiana de imanência. (HELLER, 2011, p. 56)

Dentre as perguntas iniciais de Cage destacam-se seus questionamentos sobre o que é comunicação, se a música comunica, se caso comunica o que comunica, se música são apenas sons.

> Se música são apenas sons? Então o que a faz comunicar? Um caminhão passando é música? Se eu posso vê-lo, eu tenho que ouvi-lo também? Se não o ouço, ainda comunica? (...) O que é mais musical, um caminhão passando por uma fábrica ou por uma escola de música? São musicais as pessoas dentro da escola e não musicais as pessoas que estão fora? E se as pessoas dentro não conseguem ouvir muito bem, isso mudaria minha pergunta? Você sabe o que eu quero dizer quando eu digo dentro da escola? São sons apenas sons ou eles são Beethoven? As pessoas não são sons, são? Há algo como o silêncio? Mesmo que eu me afaste das pessoas, ainda ouço algo? Se eu estou na floresta eu ouço o balbucio da correnteza? Há sempre algo para ouvir, nunca há paz e silêncio? Se minha cabeça estiver cheia de harmonia, melodia e ritmo, o que acontece quando toca o telefone, para minha paz e silêncio, quero dizer? (CAGE, 1961, p. 42)

Através dessas perguntas despretensiosas Cage coloca a música no limite. Ela só pode comunicar se for compreendida como linguagem, e desse modo os sujeitos compartilharem seus códigos, tais como o ritmo, a melodia e harmonia europeias aprendidos numa escola de música, como se refere Cage. Desse modo, apenas a articulação do código é música, apenas Beethoven[4]. Mas se há o silêncio? Há sons, desarticulação significante, um além da cadeia simbólica que é música, o som do caminhão, ou da correnteza: se música são sons ela abraça a vida, o seu nada. Tal como afirma Heller, para Cage música "é ponto de fuga da representação ao mesmo tempo que constitutivo dela; não se mostra como coisa/substância/ente, mas antes como modo da ação, estilo, profundidade, aura, dimensão, verticalidade, densidade" (HELLER, 2011, p. 19). O crítico Robert Ashley afirmou, referindo-se a *4'33"*, que no pensamento de Cage o termo 'música' não mais faria referência a sons, levando, em última instância, "a simples presença de pessoas" (HELLER 2011, p. 117).

Cage continua suas questões: "Se eu questionasse se as perguntas não fossem palavras, mas fossem sons?" "Se as palavras são sons, eles são musicais ou são apenas ruídos?" "Se os sons são ruídos, mas não palavras, eles são significativos? Eles são musicais?" (CAGE, 1961, p. 42).

Música não são apenas significado e representação, assim, sendo sons não possui apenas uma dimensão retórica, sintática, comunicativa e afetiva: é ruído. Pode ser também uma fuga em relação à ordenação do discurso: "quando ouço sintaxe, ouço pés marchando" (CAGE: Empty Words, p. 11; cf. PERLOFF: *The poetics of indeterminacy* apud HELLER, 2011, p. 122).

---

[4] Em *Defense of Satie*, texto de 1948, Cage defende o ritmo enquanto fator de estruturação musical ao invés da harmonia. Ele faz isso a partir de uma comparação entre Eric Satie, Anton Webern e Beethoven. " No campo das estruturas, o campo das relações da parte com o todo, havia unicamente uma ideia desde Beethoven. Esta nova ideia pode ser percebida nos trabalhos de Anton Webern e Erik Satie. Com Beethoven as partes da composição eram definidas por meio da harmonia. Com Anton Webern e Erik Satie elas são definidas por meio do comprimento de tempo". (CAGE, 1993, p. 81). Nesse período Cage compreendia o silêncio enquanto parâmetro de duração. Assim, o silêncio estaria associado à presença e ausência de som, sendo um ritmo um fator de articulação discursiva e retórica. Entretanto, nesse artigo percebemos a partir da leitura de *Comunication* e da percepção de 4'33", que Cage passou a perceber o silêncio enquanto espaço de contingência e imprevisibilidade, onde os sons aconteceriam independentes de nosso intento e da articulação discursiva.

Adotando um viés interpretativo e que, portanto cria sentido a partir dos textos de Cage, podemos fazer um paralelo com o que Jacques Lacan forjou do neologismo *lalíngua* para qualificar o mais singular de cada um de nós, o núcleo íntimo de nossa relação com a linguagem. A linguagem, enquanto esse Outro simbólico não existe para *lalíngua*. O que há são os múltiplos suportes de linguagem que ele chama *lalíngua*, línguas efetivamente faladas e particularizadas. Em *lalíngua* os laços entre significante e significado são sempre inéditos, e ao mesmo tempo em que alguns se cristalizam, outros se apagam. No próprio ensino anterior de Lacan a língua estava atrelada a uma ordem simbólica que *mortifica* o gozo. Entretanto, *lalíngua* é um atentado contra a ordem simbólica, uma vez que a língua é igualmente *causa de gozo*. Desse modo, ela bordeja a fronteira do inarticulável e na medida em que é nosso banho primordial na linguagem é *língua materna* fora de norma, um concentrado de sem sentido. Assim sendo, não serve à comunicação, não tem valor de troca, apenas valor de uso, de gozo (FARI, 2014).

Abrindo-se a não significação, a não comunicação simbólica e discursiva as possibilidades de julgamento moral e até mesmo a música são colocada à prova.

> Digamos que há dois sons e duas pessoas e um de cada é bonito, existem comunicações entre os quatro? E se existem regras, quem as faz, eu pergunto a você? Começa em algum lugar, quero dizer, e, em caso afirmativo, onde é que isso para? O que acontecerá comigo ou com você se tivermos que estar em algum lugar onde não há beleza? Eu pergunto a você, às vezes, também, sons acontecendo no tempo, o que irá acontecer a nossa experiência de audição, a sua, a minha, nossos ouvidos, ouvindo, o que irá acontecer se os sons bonitos às vezes param e os sons para ouvir não são bonitos, mas feios, o que nos irá acontecer? Será que poderíamos estar hábeis para pensar que os sons feios eram bonitos? Se derrubássemos a beleza, o que nós teríamos? Nós teríamos a verdade? Nós temos uma religião? Nós temos uma mitologia? Saberíamos o que fazer com alguém se tivéssemos uma? (...) Como ainda não derrubamos a verdade, onde devemos buscá-la? (...) Se tivéssemos algum sentido em nossas cabeças, não saberíamos a verdade ao em vez de procurar por isso? (...) Mas a música, temos alguma música? Não seria melhor acabar com a música também? (CAGE, 1961, p. 42)

A música contemporânea para Cage, ao não ser discurso tem que dar conta do ruído, ir além do belo. Constitui-se como abertura ao mundo que nos circunda. “A música contemporânea não é a música do futuro, nem a música do passado, mas simplesmente a música do nosso presente: este momento, agora, este momento agora” (CAGE, 1961, p. 43). Para Cage:

> Este momento sempre está mudando (eu estava em silêncio: agora eu estou falando). Como podemos falar o que é a música contemporânea, se agora não a estamos ouvindo, nós estamos ouvindo uma palestra sobre isso. E isso não é aquilo. Isto é “som de língua”. Removidos como estamos neste momento da música contemporânea (nós estamos apenas pensando sobre ela), cada um de nós está pensando seus próprios conceitos, sua própria experiência. Cada experiência é diferente e cada experiência está mudando e enquanto nós estamos pensando e eu estou falando, a música contemporânea está mudando, como a vida muda, se não está mudando, estaria morta, e é claro, para alguns de nós, às vezes está morta, mas a qualquer momento muda e vive novamente. (CAGE, 1961, p. 44)

Desse modo, tomando Cage como referência, a música contemporânea seria então música da ação, não a da representação, do conceito ou do ser do pensamento cartesiano. A noção de uma ação sem apropriação é a noção mais fundamental do taoísmo denominada Wu-Wei: não-agir, não-

-fazer (às vezes também grafado como Wei-Wu-Wei, em oposição ao fazer oriundo da vontade, da deliberação). Essa ação é repouso em si, não busca seu sentido fora do próprio movimento, fora da própria ação e assim não é dirigida a um fim ou meta (HELLER, 2011).

Tal como afirma Heller, a própria fala pode ser vista, nesse contexto, como caminhar. Cage não possui de antemão um sentido que a fala apenas veicularia e explicitaria. Não há, nessa fala, uma mostra de ideias, nem uma tabela de correspondência entre som e sentido, muito menos algo como um texto original. O sentido é o movimento total da fala (HELLER, 2011). Espero deixar as palavras existirem, assim como tentei deixar os sons existirem" (CAGE/CHARLES: *Fur die Vöegel*, p. 151 apud HELLER, 2011, p. 122).

Cage defende a não separação entre arte e vida. Isso implica numa crítica à linguagem especializada que se aprende nos conservatórios e escolas de música. Tal linguagem especializada forma o músico, aquele que compartilha os códigos definidores do que é música: o ritmo, a harmonia e a melodia que Cage ironiza citando o exemplo de Beethoven.

> Quando separamos a música da vida o que temos é arte (um compêndio de obras primas). Com a música contemporânea, quando é realmente contemporânea, não temos tempo para fazer essa separação (que nos protege de viver), e então música contemporânea não é tanto a arte quanto a vida e qualquer pessoa que a faça não faz outra coisa diferente de uma pessoa lavando pratos, que escova seus dentes, pega no sono e assim por diante. Muito frequentemente ninguém sabe que a música contemporânea é ou pode ser arte. Ele simplesmente pensa que é irritante. Irritando de um modo ou de outro isto é nos garantir de ossificação. (CAGE, 1961, p. 44)

Entretanto, essa relação imbricada entre arte e vida não significa que Cage tem uma concepção sobre a vida, de fato ele quer que a vida e os sons sejam eles mesmos e não objetos de um ideal. Portanto, Cage não quer fazer da arte uma filosofia da vida.

> Se eu quisesse vida como arte estaria me arriscando a cair no esteticismo, pois daria a impressão de que eu quereria direcionar para uma determinada concepção de vida. Parece-me que a música-pelo menos como eu a vejo – não nos obriga a nada. Ela pode modificar efetivamente nosso modo de perspectiva ao incitar a que vejamos tudo à nossa volta como arte. Mas esse não é o objetivo. Sons não têm objetivo! Eles são, e nada mais. Eles vivem. Música é a vida dos sons, essa participação dos sons na vida, o que pode se desenvolver, inesperadamente, em uma participação da vida nos sons. A música, por si só, não nos compromete com nada". (CAGE/CHARLES: Für die Vögel, p. 96 apud HELLER, 2011, p. 121)

3. *4'33"*

Heller afirma que desde 1947, Cage já falava da possibilidade de uma obra musical "sem sons". Porém, que só se sentira encorajado após entrar em contato, em 1949, com uma série de pinturas de seu amigo e artista plástico Robert Rauschenberg, algumas todas em preto e outras todas em branco. Três anos mais tarde teria surgido 4'33", em 1952.

Cage afirma que essa é a sua obra musical mais importante. Segundo suas próprias palavras escritas em *Robert Rauschenberg, artist, and his work:* "minha peça mais importante é minha

peça silenciosa; não se passa um só dia sem que eu faça uso dela em minha vida e em minha obra, e sempre penso nela antes de escrever a próxima peça" (CAGE, 1961, p. 98 apud HELER, 2011, p. 29).

Nyman considera que 4'33" data o período de inauguração da música experimental. Ele a considera como marco por ser tanto a mais vazia das peças, quanto a mais cheia de possibilidades. Nyman defende que Cage questionou a tradicional unidade de compor, interpretar e ouvir. Ele afirma que com 4'33" há uma demonstração que essas ações não podem serem compreendidas em separado (NYMAN, 1999, p. 2).

A partitura de 4'33" apresenta, por meio de numerais romanos, I, II, III, um trabalho de três movimentos, em que cada movimento está escrito 'TACET'. Uma nota de rodapé (a única nota real na partitura de Cage) indica que na primeira (e mais comentada) performance David Tudor resolveu fazer as três seções em quatro minutos e trinta e três segundos. TACET é uma palavra usada na música ocidental para indicar que o músico permaneça em silêncio durante um movimento, ao performer é exigido fazer nenhum som; mas, tal como a nota deixa claro, em qualquer espaço de tempo e em qualquer instrumento.

Nyman (1999) considera que 4'33" é a evidência inicial de uma mudança radical nos métodos e funções da notação trazidas pela música experimental. Com 4'33" uma partitura pode não apenas representar sons por meios dos símbolos especializados que chamamos de notação musical, símbolos lidos pelo performer que faz o possível para reproduzir os sons concebidos pelo compositor. Ele afirma que Edgard Varèse já tinha chamado atenção a algumas desvantagens trazidas pela notação musical tradicional uma vez que considerava que com a música tocada por um ser humano o compositor tem que impor um pensamento musical através da notação, então, comumente, muito depois, os intérpretes têm que se preparar de vários modos para produzir o som. 4'33" é uma das primeiras peças, de uma longa linha de compositores em que algo diferente de um pensamento musical (considerado por Varèse como padrões de sons) é imposto através da notação. O compositor Cornelius Cardew afirmava que um compositor que ouve sons tentará encontrar uma notação para os sons. Alguém que possui ideias irá encontrar algo para expressar suas ideias, deixando as interpretações delas livre, na confiança que suas ideias estejam concisas e precisamente notadas.

A compreensão de uma música mais vinculada a ideias do que a sons pode levar a percepção essa experiência artística como um exemplo de arte conceitual, onde o conceito teria precedência à obra, tal como muitos críticos definem a obra de Cage. Entretanto Cage se opôs a essa definição. Como afirma Heller, a arte conceitual está longe de Cage, pois o compositor almeja a experiência e não sua ideia. Em 4'33", nenhum poder de previsão pode antecipar a experiência da obra. Cage afirma: "o que mais me agrada na peça silenciosa é que ela pode ser tocada a qualquer momento, e a cada vez, faz-se uma experiência. (...) Ela só está viva quando tocada" (CAGE *Für die Vögel* apud HELLER, 2011, p. 31).

4'33" pode ser considerada também não uma obra musical, mas antes uma performance cênico teatral. Em uma conversa com David Shapiro, em 1985, Cage parece concordar com essa assertiva: "O que poderia haver de mais teatral que as peças silenciosas – alguém sobe ao palco e faz absolutamente nada!" (Op. Cit., p. 36 apud HELLER, 2011, p. 32).

A própria noção de interpenetração[5] torna difusa e vaga a delimitação entre música e teatro, em Cage. Ao ser perguntado por Kirby e Schencher, em 1965, em uma entrevista sobre qual seria a sua definição de teatro, Cage afirma:

> Eu tento dar definições que não sejam excludentes. Eu diria, simplesmente, que teatro é algo que engaja tanto o olho quanto o ouvido. Os dois sensos públicos são a visão e a audição; os sensos de paladar, tato e olfato são mais próprios das situações íntimas e não-públicas. A razão pela qual quero fazer minha definição de teatro assim tão simples é para que se possa ver a própria vida cotidiana como teatro. (IN KOSTELANETZ, Conversing with Cage, p. 101 HELLER, 2011, p. 33)

Ao ser perguntado posteriormente se um concerto seria uma atividade teatral, ou se ao se ouvir sozinho uma música gravada seria uma atividade teatral Cage, responde: que sim, mesmo uma peça convencional tocada por uma orquestra sinfônica constitui uma atividade teatral, e que quanto a segunda, ao se ouvir sozinho uma música gravada, ele responde que seria mais interessante se houver algo a ser observado, que seja a janela aberta e uma brisa soprando a cortina do quarto, tal cena poderia se constituir como uma experiência teatral. Desse modo, para Cage os sentidos se entrelaçam e se confundem (HELLER, 2011, p. 33).

Em 4'33", a visão orienta de certa forma a audição, na medida em que mesmo ouvindo diversos sons se nota que o pianista não está tocando nada. É esse silencio, nesse lugar e nesse momento que "significa". Entretanto, tal como afirma Heller:

> "O silêncio de 4'33" não é qualquer silêncio: é o silêncio de 4'33"; não é um silêncio para ser compreendido, mas consumado, celebrado. Sua performatividade não se deve ao elemento visual, mas à irredutibilidade do momento, à *Gestalt* de forças que produz a unicidade do momento (do momento, não da obra)." (HELLER, 2011, p. 34)

4'33", a mais silenciosa das peças de Cage, constitui-se como uma janela, ou mesmo um copo vazio. Em qualquer dos momentos de duração da peça, quatro minutos e trinta e três segundos ou em outra variação de tempo que a peça admite, pode se preencher o copo com leite, trigo, ou milho, não importa qual material, tal como descrito em *Lecture on Nothing* (CAGE, 1961). Interessante que esse vazio, prenhe de acontecimentos de sons, é delimitado, isto é, a estrutura acontece no fluxo de tempo da peça. Esse barramento, essa delimitação das fronteiras se constitui enquanto processo cultural de simbolização, pois mesmo não prevendo os sons que irão ocorrer no espaço de tempo, uma vez que eles são contingentes, delimitamos um espaço em que eles ocorrerão. Nesse sentido, esse espaço de tempo além de janela ou copo, pode ser um pote. Tal como descreve Lacan:

> (...) o que há de substituível entre os potes, é o vazio em torno do qual cada um se constrói. E o terceiro tempo é que a ação humana começa quando esse vazio é barrado, para ser preenchido com o que criará o vazio do pote ao lado, ou seja, ela começa quando estar meio cheio

[5] (...) não-impedimento prevê que em todo espaço cada coisa e cada ser humano estão no centro e, além do mais, que cada um deles, estando no centro, é o mais honrado de todos. Interpenetração significa que cada um desses mais honrados de todos está se movendo em todas as direções, penetrando e sendo penetrado por qualquer outro, não importando qual espaço e qual o tempo (CAGE, 1961, p. 46 Composition as process: III Comunication - In SILENCE, apud HELLER, 2011 p. 24). Os trabalhos de Cage com Merce Cunningham constituíram-se enquanto ricos exemplos do conceito, uma vez que música e dança deveriam ser complementares uma as outra, ao mesmo tempo em que capazes de se sustentarem sozinhas como seus próprios centros,

> é a mesma coisa, para um pote, que estar meio vazio – o que pressupõe que o pote não vaze por todos os lados. (LACAN, 2005, p. 205)

CONCLUSÃO

Ao discutirmos o vazio no Zen e 4'33" compreendemos que esse silêncio que se constitui enquanto abertura para uma situação contingente em que qualquer som pode acontecer é delimitado por uma estrutura que é janela de tempo. A partir da compreensão de Cage sobre não obstrução e interpretação percebemos que cada som se constitui como o seu próprio centro, isto é não há nenhum padrão hierárquico que defina que um som é dependente do outro, eles acontecem a partir de uma delimitação do espaço de tempo em que os acontecimentos podem ocorrer. Entretanto, ao delimitarmos que os sons que ocorrem independentes num espaço de tempo já operamos com a cultura. Nesse sentido, mesmo que o som não signifique uma representação e desse modo se constitua enquanto ponto de fuga em relação à subjetividade, ao delimitarmos as fronteiras em que eles irão ocorrer contornamos o vazio: fazemos uma atividade simbólica. Isso se constitui enquanto uma via subjetiva. Porém, mesmo com nossas delimitações de sentido, subjetividades e de nossas intenções, com o silêncio há abertura contingente: uma possibilidade de irmos além de nossa própria representação.

REFERÊNCIAS

CAGE, John. *Silence:* Lectures and Writings. London: Wesleyan University Press, 1961.

CAMPOS, Augusto. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ECO, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

FARI, Pascali. Lalíngua In MACHADO, Ondina e RIBEIRO, Vera Lúcia Avellar, org. *Um real para o século XXI*. Belo Horizonte: Scriptum, 2014.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage:* a poética do silêncio. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 2011.

LACAN, J. *O seminário, livro 10:* a angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

NYMAN, Michael. *Experimental Music, Cage and beyond*. Edinburgh: Cambridge University Press, 1999.

TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na Música:* um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.

SIMETRIA E ASSIMETRIA NA MÚSICA: UM ESTUDO DE VALSINHA DE RODA, DE VILLANI-CÔRTES

Juliano Lima Lucas[1] (IFG)
julianolimalucas@hotmail.com
Taiane Quinalia Colherinhas Brasileiro[2] (IFG)
taiane.colherinhas.musica@gmail.com

Resumo: O objetivo do presente trabalho foi estudar o diálogo existente entre a simetria e a assimetria na canção *Valsinha de Roda*, de Edmundo Villani-Côrtes. O método utilizado foi inicialmente uma pesquisa bibliográfica para apreciação e discussão da temática. Para isso foi necessário conceituar a simetria em seus aspectos históricos e estéticos e contextualizar a assimetria buscando seu significado e sua aplicação estético-musical. Por fim, foi feita uma análise formalista para discutir e compreender o enredado jogo entre a simetria e a assimetria na estrutura da obra, identificando seus empregos na composição e suas importâncias na expressão musical. Dessa maneira, o presente estudo levou a concluir que esse constante diálogo presente entre esses dois elementos naturalmente opostos possuem uma função importante para o entendimento da elaboração estético-musical.
Palavras-chave: Simetria. Assimetria. Análise musical.

Symmetry and Asymmetry in Music: a Study of "Valsinha de Roda" by Villani-Côrtes

Abstract: The objective of the present work was to study the dialogue between symmetry and asymmetry in the song *Valsinha de Roda*, by EdmundoVillani-Côrtes. One used a bibliographical research for evaluation and discussion of the approaches on the theme. For this it was necessary to conceptualize symmetry in its historical and aesthetic aspects and to contextualize asymmetry seeking its meaning and its aesthetic-musical application. Finally, a formalist analysis was done to point out, discuss and enumerate the entanglement between symmetry and asymmetry in the structure of works, identifying their uses in composition and their importance in musical expression. In this way, the present study led us to conclude that this constant dialogue between these two naturally opposed elements has an important function for understanding the aesthetic-musical elaboration.
Keywords: Symmetry. Asymmetry. Musical analysis.

INTRODUÇÃO

Este trabalho faz parte de uma pesquisa em que se discutiu a presença da simetria e da assimetria na música ocidental. Aqui, utilizou-se a análise da canção *Valsinha de Roda*, de Edmundo Villani-Côrtes, como exemplo de aplicação do estudo em questão e de reflexão a respeito da relação entre dança, simetria e música.

Em alguns livros sobre análise musical, encontra-se a afirmação de que a assimetria numa frase não é apenas normal, mas algo que se apela a ela para romper linhas e evitar a monotonia (ZAMACOIS, 2004, p. 36) e que as frases e semifrases podem resultar mais efetivas com as perturbações do equilíbrio métrico ditado pela norma (KÜHN, 1997, p. 72). Sendo assim, justifica-se a necessidade de se ampliar os estudos a respeito do diálogo existente entre esses dois fatores: o simétrico e o assimétrico na música.

Para uma maior compreensão da função da simetria tanto no universo físico quanto no universo sonoro, no primeiro capítulo verificou-se a importância de se estudar o conceito etimológico

[1] Professor do IFG.
[2] Professora do IFG.

do termo e a construção do seu significado no percurso histórico da Humanidade. Em seguida, tratou-se dos tipos de simetrias possíveis tanto no meio físico quanto na música.

No segundo capítulo, destacou-se a controvérsia existente em relação à supremacia da simetria no meio cientifico, no qual seu ideal de perfeição não passa de expectativas construídas ao longo da história. Também foi abordada a importância da assimetria em uma composição e análise musical, além de destacar como ela pode ser identificada em uma peça como forma de relevar sua expressão e fruição.

No terceiro capítulo foi feito um estudo da obra, identificando as simetrias e assimetrias que foram levantadas por meio da observação dos aspectos horizontais musicais, como melodias e fraseados.

1. SIMETRIA

1.1 IMPORTÂNCIA DA SIMETRIA

A palavra simetria deriva do grego *sin* (com) e *métron* (medida). Sua ideia e seu conceito surgiram na antiguidade clássica dominando a prática e pensamento de inúmeros artistas e teóricos. Seu significado estava intimamente relacionado ao termo comensurabilidade[3] (OSBORNE, 1986, p. 77) e seu sentido à tentativa de compreensão e criação da ordem, da beleza e da perfeição (WEYL, 1997, p. 17).

Ao se traçar um histórico da utilização da simetria nas atividades humanas, percebe-se que desde a pré-história, os povos antigos deixaram suas marcas de interesse em padrões repetitivos nas formas de objetos e estruturas. A respeito da argumentação de que a simetria sempre existiu implicitamente nas atividades humanas, para Boyer e Merzbach (2012 apud Lopes, Alves e Pereira, 2013, p. 26):

> O homem neolítico pode ter tido pouco lazer e pouca necessidade de medir terras, porém seus desenhos e figuras sugerem uma preocupação com relações espaciais que abriu caminho para a geometria. Seus potes, tecidos e cestas mostraram exemplos de congruência e simetria, que em essência são parte da geometria elementar e aparecem em todos os continentes.

A civilização egípcia antiga, os sumérios na Mesopotâmia e os gregos igualmente desenvolveram um senso de ordem utilizando o uso de padrões e o equilíbrio da simetria para suas criações altamente organizadas.

Como o conceito de simetria está relacionado com medida, os pré-socráticos na Grécia antiga, ao discutirem o princípio de todas as coisas, buscaram uma definição de mundo como ordenado por uma só lei limitando a realidade aferindo-lhe ordem, compreensibilidade e harmonia. Esse senso de equilíbrio e repouso relacionando-se com o ideal de beleza da época encontrou sua melhor expressão nas formas estáticas formando um ideal de beleza conceituado por Platão, que considerou a beleza como harmonia e proporção das partes (derivado de Pitágoras).

[3] Duas grandezas são comensuráveis se existe uma terceira grandeza que divide ambas sem deixar resíduo, isto é, diz a propósito de quantidades diferentes que possuem uma medida comum. (KUHN, 2006, p. 47).

> [...] Todas as coisas são, portanto, belas e de certo modo deleitáveis; e não há beleza e deleite sem proporção, e a proporção encontra-se em primeiro lugar nos números: é necessário que todas as coisas tenham uma proporção numérica e consequentemente "o número é o modelo principal na mente do criador" e o principal vestígio que, nas coisas, conduz à sabedoria. (BOAVENTURA, 1932 apud ECO, 2010, p. 62)

Essa relação entre beleza e proporção, seja na forma estética, geométrica ou na representação de um ideal platônico, influenciou e inspirou também a Idade Média. Tomás de Aquino (1225-1274) relaciona toda a proporção ideal com a integridade, em que a beleza, adequação e equilíbrio deveriam estar não só na matéria e na forma, mas também na ação virtuosa ou na moral (ECO, 2010, p. 88). Desse modo, a proporção e a simetria assumem um valor ético formando um paralelo com as composições artísticas que eram marcadas pela religiosidade. Assim, a simetria atua nesse período como a verdadeira concepção do significado de beleza. (LOPES; ALVES; FERREIRA, 2013, p. 4).

Embora a beleza da proporção tenha mudado o seu sentido durante as décadas, a Renascença, com a retomada da Antiguidade Clássica, além da busca firmar a valorização do homem na visão científica da natureza, também seguiu os parâmetros simétricos influenciados pelo belo clássico. A representação do realismo assumida como objetivo do artista deveria descrever não os modelos imperfeitos disponíveis na natureza, mas sim, uma simetria ideal do tipo, que poderia ser descoberta matematicamente. Com isso, acreditava-se que os princípios do gosto e da expressão poderiam ser formalizados e impostos como uma doutrina disciplinar. A simetria ideal era exemplificada nas obras dos escultores antigos (OSBORNE, 1986, p. 79).

Ao considerar o percurso da proporção nas adequações da arte e da sociedade, pode-se observar que a teoria da proporção sempre esteve ligada ao molde do ideário platônico, no qual a arte e a realidade são apenas pálidas e imperfeitas imitações da natureza e das ideias. Ao seguir uma lógica do ideal e perfeição estar relacionado com o ato de ordenar – que faz parte da construção humana da busca e conquistas de novos conhecimentos na arte ou na matemática – essa ordenação se unificou no número, proporção e simetria. Para Ostrower (1998, p. 220), a Humanidade sempre buscou a necessidade de dar forma e um significado às coisas, e as grandes construções em suas simétricas belezas arquitetônicas, que perpetuaram e transmitiram a herança cultural dos povos é uma dos exemplos da necessidade humana de dar significado às coisas concretas.

> Pode-se perguntar se o valor estético da simetria depende de seu valor vital: será que o artista descobriu a simetria com a qual a natureza, de acordo com alguma lei intrínseca, dotou suas criaturas, e então as copiou e aperfeiçoou o que a natureza apresentou, mas com realizações imperfeitas? Ou será que o valor estético da simetria é uma fonte independente? (WEYL, 1997, p. 19)

De qualquer forma, cria-se um ideal de unicidade ou uma medida de ordem, um ato místico no imaginário humano da busca pela perfeição ou ideal de ordenação. Seja como for, Ostrower (1998, p. 220) afirma que "o ato em si, de medir e ordenar, deve ser entendido como uma *ação consciente e, sobretudo, expressiva. Ordenar é significar*".

1.2 TIPOS DE SIMETRIA

De acordo com Souza; Taffarelo (2013, p. 55) existem três tipos de simetrias: simetria de reflexão, simetria de translação e simetria de rotação.

A simetria de reflexão é quando uma figura é refletiva em relação a um determinado eixo. Quando uma figura possui esse eixo de simetria, cada ponto corresponde à imagem original. A letra "A", por exemplo, possui uma simetria de reflexão, pois ao passar um eixo em seu centro, todos os conjuntos de pontos são iguais no lado refletido.

A simetria de translação acontece ao se movimentar uma figura "segundo uma dada distância e uma dada direção, de tal modo que a figura transformada coincida com a original" (SOUZA, TAFFARELLO, 2013, p. 62).

A simetria de rotação é aquela que, "rotacionando ou girando um objeto ele mantém sempre a mesma forma" (CONTADOR, 2011, p. 124). Ao girar uma figura que contém esse tipo de simetria em qualquer grau em torno de seu ponto central, a figura resultante será a mesma da original.

1.3 SIMETRIA NA MÚSICA

Para cada classificação da simetria temos uma correlatada na música. Por exemplo, a simetria de reflexão vertical é notada na partitura quando as notas musicais do tempo presente são espelhadas, por meio de um eixo de reflexão, nas notas do tempo futuro. A visualização acarreta a percepção de como se as mesmas notas fossem replicadas em ordem inversa (ver Figura 1).

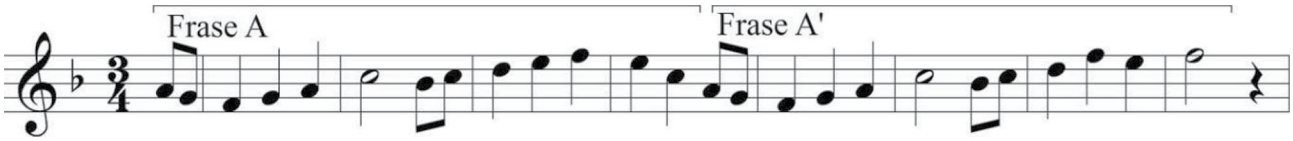
Figura 1. Reflexão temporal em uma figura musical.

Fonte: Da autora.

Também utilizada em outros parâmetros musicais, a simetria de reflexão pode ser encontrada: na dinâmica, por exemplo, $p < f > p$; e também nas formas, como na forma ternária ABA, que possui a parte B como centro de uma simetria bilateral.

A simetria de translação pode acontecer quando períodos ou frases estão constituídos pelos mesmos números de compassos como mostrado na Figura 2 (ZAMACOIS, 2004, p. 34).

Figura 2. Frases simétricas.



Fonte: ZAMACOIS, 2004, p. 35.

A simetria de rotação é exemplificada por Wilson (1986, p. 105) conforme a figura 3, na qual um acorde arpejado é apresentado e, em seguida, as mesmas notas são apresentadas simultaneamente formando um ângulo de rotação subentendido na partitura.

Figura 3. Acorde como simetria de rotação.

Fonte: WILSON, 1986, p. 105.

A simetria por muito tempo foi consolidada como elementar em uma composição. Assim, por vezes citada em várias épocas e culturas tanto na música como nas artes em geral, ela é definida como a personificação do belo e proveniente da racionalidade humana em adequar-se e ordenar o seu meio, para então significar sua existência.

2. ASSIMETRIA

2.1 IMPORTÂNCIA DA ASSIMETRIA

Naturalmente não se pode deixar de afirmar o valor e a importância da simetria, contudo sua aplicação é limitada, uma vez que "toda transformação que ocorre no mundo natural é resultado de alguma forma de desequilíbrio." (GLEISER, 2010, p. 4).

Esse desequilíbrio e essa inquietação proveniente da natureza humana e do meio que o cerca, é defendido por Nordau (1960, p. 209):

> Tudo o que os nossos sentidos percebem é irregular e se afasta mais ou menos e sempre de modo inesperado da lei que a mente humana quer aplicar-lhe, e se revolta sempre com menor ou maior violência contra a lei a que acreditamos de bom grado se houvesse ligado.

Compreende-se que as realidades físicas do micro ao macrocosmo, além do corpo humano com sua simples composição molecular até a mais complexa estrutura e logística da mente humana, possuem uma natureza, portanto assimétrica.

Como uma forma de entendimento de que a simetria está enraizada na nossa cultura ocidental de uma forma fantasiosa e imaginária e que a sociedade cria modelos, classificações em todos os âmbitos, fugindo da sua naturalidade assimétrica do desequilíbrio e da irregularidade, Nordau (1960, p. 214) também assevera:

> Assim toda a classificação é um erro, toda comparação, toda aproximação de fenômenos diferentes é arbitrária, toda a simplificação, toda redução da multiplicidade é a manifestação da nossa incapacidade para compreender. A natureza somente produz indivíduos, nós os classificamos em raças, porque somos inaptos para descobrir e confirmar claramente os traços originais e particulares de cada indivíduo.

Todo trabalho simétrico então se aproxima de certa superficialidade e limitação, tornando algo monótono enfadonho, superficial e não estimulando nenhuma inquietação da faculdade mental do cérebro. Visto que à medida que o homem progride, consegue ter a capacidade de obter maior atenção, descobrindo maior número de elementos que compõe um fenômeno e atentando às suas singularidades, afastando-se assim do protótipo. Em última análise destaca-se a importância da assimetria como uma forma de fugir dos padrões, das limitações humanas e naturais e dos estereótipos criados. Buscando o não convencional, o que é incompleto, e a própria beleza da imperfeição.

2.2 ASSIMETRIA NA MÚSICA

Hanslick (1994, p. 53 a 55), falando especificamente da música, expõe:

> "Muitos estetas consideram que o agrado produzido pelo regular e simétrico basta para explicar a fruição musical, quando, na realidade, nunca em tal consistiu o belo, e menos ainda o belo musical. O tema de pior gosto pode estar estruturado em uma simetria perfeita. 'Simetria' é apenas um conceito de relação, e deixa em aberto a pergunta: Que é o que aqui surgem como simétrico? – poderá demonstrar-se precisamente nas piores composições a disposição regular de partículas insípidas e esmoídas. O sentido musical exige sempre novas formações simétricas.[...] O que faz de uma música uma composição e a eleva acima da série de experimentos físicos é algo de livre, espiritual e, por conseguinte, incalculável. A matemática tem tão restrita ou tão ampla parte na obra de arte musical como nas produções das restantes artes. [...] A aplicação da matemática, como atividade racional, tem de encontrar um lugar em todo o conhecimento exato. Mas não há que atribuir-lhe uma força realmente positiva, criadora, como de bom grado desejam muitos músicos, os conservadores da estética. Acontece com a matemática algo de semelhante à produção dos sentimentos no ouvinte: tem lugar em todas as artes, mas o grande alarido a seu respeito é simplesmente na música."

Se a beleza está na imperfeição assim como o belo musical nem sempre está no agrado que é produzido pelo regular e simétrico, na música a racionalidade matemática com sua rigidez gravada na escrita não acompanha a livre criação e fruição, nem mesmo a percepção musical.

Para proporcionar a quebra de linhas e evitar a monotonia, a assimetria em uma observação horizontal está resumida na irregularidade da quantidade de compassos seguidos em uma frase ou período[4], exercendo alguma alteração em sua medida regular (ZAMACOIS, 2004, p. 35). Na música os principais artifícios que um compositor utiliza para originar ou promover uma assimetria em uma peça são:

[4] Segundo Zamacois (2001, p. 9), "a frase musical é o ciclo completo de uma ideia melódica, integrado por ideias parciais que dão origem a formações de seções e subseções, cada vez de menor categoria." Enquanto que "períodos são as principais divisões de uma frase"(ZAMACOIS, 2001, p. 10). Neste trabalho, ao contrário deste autor, optou-se por considerar as frases sendo as subdivisões dos períodos (MED, 1996, p. 335-336).

a) Função dupla por elipses: quando o *ictus* inicial de uma frase coincide com o *ictus* final da frase anterior, reduzindo o período para um número menor de compassos.

b) Contração rítmica: nesta assimetria, um ritmo de um grupo de notas diminui o seu valor unindo seus compassos.

c) Dilatação rítmica: este exemplo de assimetria ocorre justamente o contrário do exemplo da anterior e o número de compassos são maiores em uma das partes.

d) Eco: é a repetição imediata de um grupo de notas de forma que se imite o fenômeno acústico a que se faz referência na denominação. Só quando aumenta o número de compassos é que pode ser considerada uma assimetria.

e) Apêndices: fragmentos que completam a função tonal de um período utilizando, muitas vezes, o acorde de dominante para a resolução no acorde de tônica, ou a própria insistência na tônica para afirmá-la.

f) Ampliação: para aumentar a expressividade de um trecho ou uma frase, o conteúdo de um período ou subperíodo é ampliado, muitas vezes por meio de modulações, repetições ou progressões (ZAMACOIS, 2001, p. 36-40).

A assimetria em uma frase musical não é apenas normal, mas algo que contribui em uma construção de uma obra para romper linhas, criando a surpresa, a tensão e a expressividade. Não é somente o simétrico, como defendido por alguns autores, que basta para explicar a fruição musical.

3. ANÁLISE DA OBRA VALSINHA DE RODA, DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTES

Registros documentados indicam que no final do Renascimento tinha-se em mente que em qualquer dança a simetria do corpo era algo fundamental: o que quer que fosse dançado começando pelo pé esquerdo deveria ser repetido com o direito. Esta orientação exigia, portanto, uma música repetitiva com o mesmo comprimento, isto é, mesmo número de compassos. As coreografias nos manuais italianos aderiram a esta simetria como uma verdadeira regra. Na música isso foi reforçado por meio de pequenas repetições internas, unidades de dois compassos, frases de quatro compassos ou até mesmo combinações maiores como períodos e seções em equivalência de tamanhos. A música ideal para a dança era feita baseada em múltiplos de dois. Embora essa simetria estética não fosse inteiramente nova, o rigor de sua aplicação foi levado a uma nova regularidade na estruturação da composição musical. Especula-se, inclusive, que a estruturação das frases musicais em unidades de quatro compassos venha justamente da música de dança do século XVI (SUTTON, 1980). Esta regra não se manteve rígida por muito tempo, pois no Barroco a música de dança é muitas vezes bastante irregular e as frases que contêm um número ímpar de compassos não são incomuns.

Valsinha de Roda[5], de Edmundo Villani-Côrtes (1930), é uma canção escrita em 1979 e teve sua estreia em São Paulo, no ano seguinte da composição. Nota-se em vários momentos a que-

[5] "A coreografia das variadas valsas baseia-se essencialmente no tipo de dança de rodar aos pares, em que estes bailam agarrados e simultaneamente evoluem em círculo, obedecendo à roda em que estão inseridos – daí o nome de valsa rodada ou valsa de roda" (SARDINHA, 2000).

bra da simetria por meio das irregularidades das frases musicais. Isso já é demonstrado no início, com uma introdução de seis compassos feita pelo piano. Em seguida, a Seção A, em Ré menor, é feita com quatro frases, sendo a primeira e a terceira (Frases A e A') simétricas entre si, com quatro compassos cada. A segunda frase (B) possui um compasso a mais que estes – um apêndice feito pelo piano –, enquanto que a quarta frase (C) possui três compassos a mais provenientes de uma dilatação rítmica na própria melodia da voz (ver Figura 4).

Figura 4. Valsinha de Roda: Seção A.

Fonte: Da autora.

Esta seção, analisando a sua estrutura fraseológica, é formada, portanto, por uma simetria entre as primeiras frases de cada período e uma assimetria entre as frases restantes (ver Quadro 1).

Quadro 1. Valsinha de Roda: estrutura fraseológica da Seção A.

Seção A			
Período A		**Período B**	
Frase A 4 comp.	**Frase B** 5 comp.	**Frase A'** 4 comp.	**Frase C** 7 comp.

Fonte: da autora.

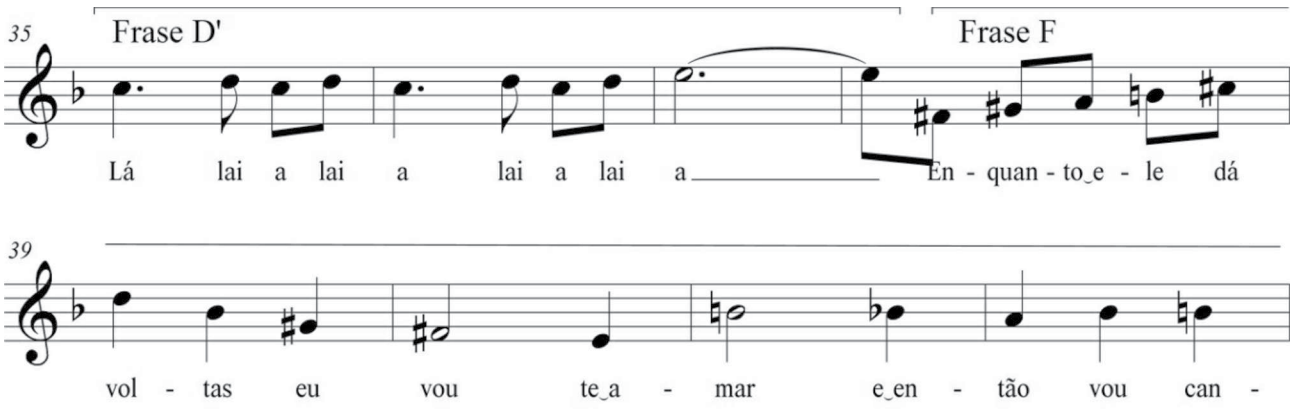
Na Seção B que se inicia no vigésimo sétimo compasso, em Fá Maior, as Frases D e E são estruturadas em unidades de quatro compassos. É importante notar a aparente assimetria ocasionada pelo início da Frase E ainda no trigésimo compasso. O que ocorre neste trecho é, na verdade, uma anacruse, pois a Frase D termina em uma cadência à dominante, de caráter suspensivo no trigésimo compasso e a melodia da Frase E se inicia como um impulso que se resolve no compasso seguinte, juntamente com o acorde de tônica (ver Figura 5).

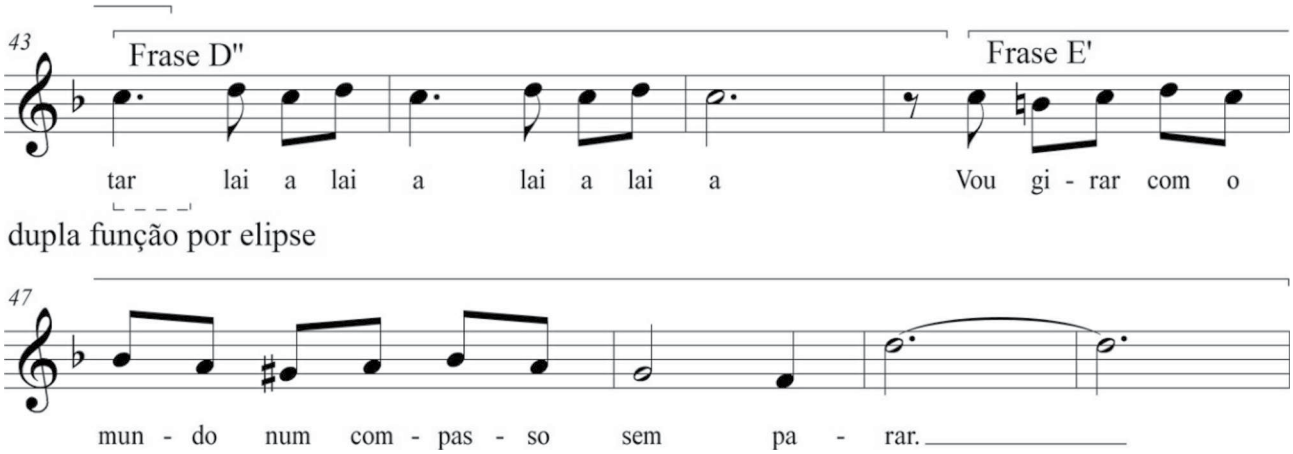
Figura 5. Valsinha de Roda: Seção B. Compassos 27 a 34.

Fonte: Da autora.

Na sequência, a Frase D é repetida com uma diferença apenas em sua última nota e uma Frase F segue, iniciando-se nos mesmos moldes da Frase E anteriormente analisada. Uma dupla função por elipse ocorre no final da Frase F e início de outra repetição da Frase D, produzindo uma assimetria naquela frase que passa a conter cinco compassos (ver Figura 6).

Figura 6. Valsinha de Roda: Seção B. Compassos 35 a 50.





Fonte: Da autora.

A partir do quinquagésimo primeiro compasso uma Frase G e outra Frase H com quatro e cinco compassos respectivamente são elaboradas. O compasso que acarreta a assimetria neste trecho é uma dupla função por elipse, pois a voz termina sua frase juntamente com o início do interlúdio feito pelo piano (ver Figura 7).

Figura 7. Valsinha de Roda: Seção B. Compassos 51 a 59.

Fonte: da autora.

Percebe-se que neste trecho a assimetria está presente novamente juntamente com a simetria. Embora exista a presença de frases com cinco compassos, estas estão em posições equivalentes na Seção, finalizando os Períodos D e D' (ver Quadro 2).

Quadro 2. Valsinha de Roda: estrutura fraseológica da Seção B.

Seção B							
Período C		**Período D**		**Período C'**		**Período D'**	
Frase D 4 comp.	**Frase E** 4 comp.	**Frase D'** 4 comp.	**Frase F** **5 comp.**	**Frase D"** 4 comp.	**Frase E'** 4 comp.	**Frase G** 4 comp.	**Frase H** **5 comp.**

Fonte: Da autora.

O interlúdio é feito com seis compassos assim como a introdução. Após este evento, a Seção A é retomada com algumas modificações. A principal delas é a finalização que conta com um compasso a mais do que a primeira exposição, unindo a dilatação rítmica com um apêndice que afirma a tônica da tonalidade de Ré menor.

CONCLUSÃO

A simetria durante séculos foi valorizada como o ideal de beleza e perfeição tanto na música quantos nas diversas áreas do conhecimento. A assimetria, em contraposição, contribui para romper a monotonia, criando a novidade, a tensão e a expressividade, revelando a beleza nas áreas desgastadas e nas linhas imperfeitas.

Em relação à obra musical, foi possível explorar esses componentes estruturais e estéticos, expondo a questão no âmbito musical os aspectos horizontais como melodia e fraseado. Na Valsinha de Roda, a assimetria está presente como uma forma de romper a estruturação repetitiva e simétrica de frases musicais e compassos provenientes da dança.

Por meio dessa análise, identificou-se a utilização da simetria e da assimetria na composição e sua importância na expressão musical. O presente estudo leva a concluir que esse constante diálogo presente entre esses dois elementos naturalmente opostos possuem uma função para uma elaboração estética musical. Esta estruturação contribui para que o compositor possa surpreender e sensibilizar criando ordem e harmonia e, ao mesmo tempo, romper o equilíbrio provocando a tensão, a singularidade, o estímulo e o movimento.

REFERÊNCIAS

CONTADOR, Paulo Roberto Martins. *A matemática na arte e na vida*. 2. ed. Revisada. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2011.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GLEISER, Marcelo. *Criação Imperfeita*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Trad. A. Morão. Lisboa. Edições 70, 1994.

KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books S.A., 1992.

KUHN, Thomas S. *O caminho desde A Estrutura:* ensaios filosóficos, 1970-1993, com uma entrevista autobiográfica. Tradução de César Mortari. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

LOPES, L. S.; ALVES, G. L.; FERREIRA, A. L. A. Educação Matemática nos Anos Finais do Ensino Fundamental. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ENSINO DA MATEMÁTICA, 6, 2013, Canoas. *A simetria por meio de uma proposta investigativa: Hitória e implicações culturais*. Canoas: ULBRA, 2013. Disponível em: <http://www.conferencias.ulbra.br/index.php/ciem/vi/paper/viewFile/1105/60>. Acesso em: 13 out. 2017.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

NORDAU, Max. *Paradoxos*. 2. ed. São Paulo: Edições e Publicações Brasil Editora S.A., 1960.

OSBORNE, Harold. Symmetry as an aesthetic factor.*Computers & Mathematics with Applications*. v. 12. Great Britain: Elsevier Ltd, 1986. p. 77-82. Disponível em: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0898122186901409>. Acesso em: 18 nov. 2017.

OSTROWER, Fayga. *A Sensibilidade do Intelecto:* visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

SARDINHA, José Alberto. As Danças Tradicionais. In: *Tradições Musicais da Estremadura*. Vila Verde: Tradisom, 2000. Disponível em: <http://www.attambur.com/Recolhas/Estremadura/Dancas/outras.htm>. Acesso em: 15 de fev. de 2018.

SOLOMON, Larry J. *Symmetry as a Compositional Determinat*. 1973. Dissertation for completion of a PhD in music at West Virginia, 1973. Disponível em: <http://solomonsmusic.net/diss.htm>. Acesso em: 30 out. 2017.

SOUZA, Luciana Gastaldi Sardinha; TAFFARELLO, Tadeu Moraes.Simetria e Música. *Música em Contexto*, Brasília, Ano VII, Vol. 1, p 51-74, 2013. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/download/12978/9139>. Acesso em: 30 out. 2017.

SUTTON, Julia. Dance. Late Renaissance and Baroque to 1730. In: SADIE, S. (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980.

VILLANI-CÔRTES, Edmundo. *Valsinha de Roda*. Editado por Miriã Morais. 1979.

WEYL, Hermann. *Simetria*. Tradução: Victor Baranauskas. São Paulo: Edusp, 1997.

WILSON, Dana. Symmetry and its “Love-Hate” Role in Music. *Computers & Mathematics with Applications*.Vol. 12B, Nos. I/2.GreatBritain: Pergamon Press Ltd, 1986, p. 101-112. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0898122186901446>. Acesso em: 17 jan. 2018.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Idea Books S.A., 2004.

SOM SILÊNCIO:
UM OLHAR SOBRE A OBRA DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA

Gustavo Guimarães Elias (MUS/UnB)
gustavoelias.mus@gmail.com

Resumo: O silêncio enquanto matéria inexiste, só o que existe é som. Entretanto, o silêncio é construído simbolicamente, adquire significado e incorpora-se ao discurso musical. Está presente na estrutura da obra ora como agente formal, em pausas aparentemente livres de intenção, ora como elemento retórico acionado parametricamente por componentes musicais como pausas, cesuras, andamento, intensidade, articulação, textura, sons suaves, etc. Assente em uma perspectiva da obra enquanto "educadora dos sentidos" compreendemos que a sintaxe musical na poética "esterciana" se dá a partir do silêncio e através dele. Apoiados no debate teórico e na entrevista com o compositor, estabelecemos um vocabulário analítico para identificar os diferentes pensamentos, mecanismos, técnicas e meios na abordagem do silêncio musical de Estércio Marquez Cunha.
Palavras-chave: Composição musical. Som. Silêncio. Estércio Marquez Cunha. Análise musical.

Sound Silence: A look at the work of Estércio Marquez Cunha

Abstract: Silence as matter does not exist, only what exists is sound; however, silence is symbolically constructed, acquires meaning and incorporated into musical discourse. Is present in the structure of the work now as a formal agent, in pauses seemingly free of intention, sometimes as rhetorical element triggered parametrically by musical elements like pauses, caesuras, tempo, intensity, articulation, texture, soft sounds, etc. Based on a perspective of the work as "educator of the senses" we understand that the musical syntax in the "estercian" poetics comes from the silence and through it. From the theoretical debate and the interview, we established an analytical vocabulary, to identify the different mechanisms, techniques and means in the approach to the musical silence of Estércio Marquez Cunha.
Keywords: Musical Composition. Sound. Silence. Estércio Marquez Cunha. Musical analisy.

INTRODUÇÃO

> "...eu acredito, por isso mesmo, por essa ausência de silêncio que a gente tem, que quanto mais eu colocar silêncio dentro da obra mais impacto ela pode ter." (CUNHA, 2016)

O presente trabalho ocupa-se da investigação acerca da utilização do silêncio como elemento de expressão na música contemporânea. Ao debater os conceitos propostos por diferentes autores/compositores verificou-se a possibilidade de estabelecer um terreno fértil para o estudo de ideias composicionais que considerem o silêncio como elemento estético privilegiado.

Infere-se da presente investigação, a presença do silêncio na produção contemporânea como elemento propulsor na construção de obras e poéticas musicais. Aqui o silêncio é compreendido não somente como fenômeno acústico, mas enquanto múltiplos conceitos simbólicos-estruturantes. A evocação de "estados silenciosos" no fazer musical não é recente e remete à própria origem da música, porém o uso particular que se faz desse conceito atualmente se potencializa e, de maneira fragmentada, emerge na construção de poéticas singulares: em sintaxes musicais impregnadas de longas pausas, dinâmicas suaves, sussurros e técnicas estendidas que produzem sons etéreos.

O trabalho estrutura-se em duas partes: primeiramente estabelece um debate, a partir da produção composicional e a revisão de literatura sobre a utilização do silêncio na composição musical, especialmente na produção atual, moderna ou contemporânea. Estipula parâmetros para a com-

preensão dos diversos silêncios na obra musical, e de que maneira os compositores lidam com esse fenômeno. A reflexão sobre o silêncio adquire relevância na música moderna/contemporânea e marca a produção de diversos compositores, que lidam de maneira mais ou menos consciente com este elemento em suas obras, a saber, figuras tais como: Anton Webern, John Cage, Morton Feldman, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino entre outros, compositores que se afinam com a estética da música de Estércio Marquez Cunha, objetivo central desta investigação.

A segunda parte do texto propõe traçar um perfil de utilização do silêncio na obra do compositor goiano Estércio Marquez Cunha, investigar de que maneira sua visão sobre o tema relaciona-se com o debate teórico e conceitual sobre o silêncio na música contemporânea. Para tanto realizou-se uma entrevista semiestruturada com o compositor, no qual tomamos o silêncio como mote principal. Após o debate teórico, das reflexões do próprio Estércio sobre o tema, foi possível estabelecer caminhos para lidar com as diferentes abordagens do silêncio musical em sua obra. As informações levantadas e a reflexão efetuada a partir da entrevista guiaram a segunda metade do trabalho, que aborda as concepções do compositor sobre sua obra. As categorias levantadas por ele, quando pertinente, foram relacionadas à investigação teórica. Além da entrevista e da revisão bibliográfica, a análise de partituras e apreciação das performances foram métodos utilizados na pesquisa. Os elementos alçados para a realização dos comentários analíticos são aqueles que melhor se ajustaram às questões que emergiram a partir da investigação das obras em questão. A biografia de Estércio ajuda-nos a compreender sua obra, muitas vezes estas duas dimensões parecem indissociáveis na fala do compositor. Coube ainda apontar no presente trabalho trechos de partituras, destacando possíveis elementos que caracterizam o uso do silêncio. Das entrevistas extraímos as informações apontadas por ele como relevantes do ponto de vista técnico, poético e social que ajuda a compreender o silêncio musical em sua obra.

1. SOM SILÊNCIO

O silêncio musical para além das meras pausas, nos revela todo um universo criativo, desde a Idade Média, com a monodia e o cantochão, passando pela Renascença com a pintura musical, o Barroco com a *meraviglia* e a teoria dos afetos, o Classicismo com a clareza formal e as "grandes pausas", o Romantismo com os Poemas sinfônicos e a música programática. Em todos esses momentos na história da música ocidental, o silêncio e a utilização de pausas esteve presente e de alguma maneira valorizado dentro da obra. Porém, na música moderna essa reflexão torna-se mais complexa e passamos a ter compositores que problematizam a questão de uma maneira mais densa. O som e o silêncio estão intimamente interligados e para Metzer (2006, p. 332), "a arte moderna tem se engajado de maneira sem precedentes no silêncio".[1] Esse engajamento passa pela evocação de estados silenciosos, pela construção de uma "atmosfera" ou "cena silenciosa" e uma "quietude" na obra musical. O silêncio aproxima-se de outros estados da modernidade, outras invenções do moderno, por assim dizer, como a ideia de fragmentação, fragilidade, complexidade. São elementos que emergem na obra

[1] *Modernist arts have engaged silence to an unprecedent ed degree.* (METZER, 2006, p. 332)

de arte, muitas vezes frutos da relação obrigatória do artista com a sociedade. Ao evocar o silêncio, o artista moderno se lança na tentativa de transcender a própria ideia de arte, nessa concepção "a arte como material e mesmo como um ideal, atormenta o artista moderno, que vê nisso, o impedimento do desejo de transcendência. Esse impedimento só pode ser removido pelo silenciamento, pelo deixar de criar".[2] (METZER, 2006, p. 333). Entretanto, outra maneira de interpretar o silêncio é como uma ação e, nesse sentido, ele pode fornecer um foco composicional conceitual sobre o qual o compositor submete diferentes parâmetros musicais/sonoros.

> [...] a pessoa fica esperando o que vai acontecer, acho que isso é fundamental na obra, caminhar o silêncio no tempo é muito importante. Nesse sentido eu posso em algum ponto chegar no repouso com o silêncio, posso criar uma coisa que me leva até uma meditação e nisso aí... começo com o som e posso chegar no silêncio e que ele fica, certo. Mas eu preciso conduzir esse silêncio depois do repouso para que a peça continue no silêncio, outro aspecto é isso, de criar alguma coisa que ao invés de ser um repouso para o ouvinte vai colocá-lo em expectativa. (CUNHA, 2016)

É dito por Hellmuth (2007, p. 245) que: "cada peça musical da tradição tonal da música ocidental almeja dois objetivos básicos: justificar a quebra do silêncio inicial, e motivar o retorno ao silêncio final".[3] Essa moldura imaginária é fundamental na performance musical, na interpretação de boa parte do repertório ocidental, não apenas tonal. É sobre essa tela silenciosa que o compositor faz emergir os sons em sua obra, esse tecido silencioso conceitual, que na realidade corresponde ao ambiente acústico da sala de concerto ou o ambiente da performance somada a audiência e os músicos. O silêncio enquanto matéria inexiste, só o que existe é som, entretanto o silêncio é construído simbolicamente, adquire significado e incorpora-se ao discurso musical. Elizabeth Hellmuth (2007, p. 245-276) propõe uma categorização do silêncio musical em quatro funções:

1. Como fronteira;
2. Como interrupção;
3. Como revelador do ouvido interno;
4. Como promotor de uma *meta-escuta*.

Essa categorização assemelha-se e diferencia-se da proposta de Metzer (2006) para o silêncio moderno. Os autores compartilham o conceito de fronteira ao abordar o silêncio musical porém para Metzer (2006, p. 335), "a fronteira é um reino de traços, onde os sons- clusters suaves, os sons tênues vacilam antes da propagação, que parece estar vazia de som"[4], referindo-se às obras que situam-se, muitas vezes, numa fronteira tênue entre o som e o silêncio: um estado liminar onde ocorre a ação musical. Para Hellmuth (2007) a fronteira é a representação das pausas entre frases e movimentos de música, o silêncio que fornece clareza estrutural à peça.

---

[2] *[...] art, as material or even an ideal, torments the modern artist, who views it as an impediment to a desired "transcendence." The block can only be removed by silencing – no longer creating – [...].* (METZER, 2006, p. 333)

[3] *Each piece of music in the western tonal traditions shares one basic endeavor: to justify breaking the silence at its start and to motivate returning to silence at its end.* (KRAMER apud HELLMUTH, 2006 [1988], p 245)

[4] *The bordland is a realm of traces, where sounds – the clusters, the faint note – waver before an expanse that appears to be empty of sound.* (METZER, 2006, p. 335)

Quando o silêncio ocorre antes da ideia musical se fechar, este silêncio assume uma função de interrupção do discurso, deixando os ouvintes em expectativa. O silêncio como interrupção remete a prática musical barroca (VILLAVICENCIO, 2011). Ao abordar a retórica na música barroca, lembra da existência de figuras retóricas utilizadas para mover os afetos. O *abruptio* era a figura que correspondia a ideia de interrupção, capaz de mover diferentes afetos, à depender da relação com as demais figuras retóricas em jogo no discurso musical. Abaixo um trecho da Sonata IV para flauta doce, do compositor italiano Francisco Mancini (Figura 1), que exemplifica o uso do *abruptio* (comp. 32). O exemplo é utilizado por Villavicencio (2011) e retomamos para fim de exemplificação.

Figura 1. Trecho de "Sonata IV", para flauta doce, do compositor italiano Francesco Mancini. Compassos 27 a 32.

A retórica barroca é "heterogênea e interpretativa," de modo que é possível fazer o transporte dos conceitos ao abordar analiticamente o repertório de música moderna. Entretanto, devido à complexidade desses conceitos, o presente trabalho apresenta uma outra abordagem do silêncio musical, mais próxima da abordagem de Metzer (2006) em que para ele, a música tem o silêncio enquanto material real de criação. Ao mesmo tempo que, a literatura e as artes visuais abordam o tema metaforicamente, a música e o teatro trabalham com a "coisa" real, o silêncio no tempo (METZER, 2006, p. 335). Não obstante, nem só de ausência de som o silêncio musical é feito. A música moderna alça diversos elementos para caracterizar o silêncio: clusters cromáticos tocados suavemente, trechos prolongados em dinâmicas suaves, frases curtas seguidas de pausa. Nesse sentido o silêncio envolve todos os parâmetros musicais que transformam e são transformados por ele. Como *ouroboros*, a figura mitológica da serpente que engole o próprio rabo, som e silêncio são dualidades de um contínuo.

O conceito de silêncio como '*revelador do ouvido interno*' proposto por Hellmuth (2007), é abordado dentro do contexto da música tonal como uma pausa após um encadeamento suspensivo (HELLMUTH, 2007, p. 255-260). É possível estender essa compreensão para outras estéticas musicais. Ao fazer música, o compositor lida com o sensível e os mecanismos de memória, e, ao interromper com pausas, um encadeamento de sonoridades que é reiterado frequentemente no decorrer da peça, mesmo que não seja material tonal, o efeito *revelador do ouvido interno* acontece.

O silêncio como *promotor de uma meta-escuta*, é a inversão do foco de atenção do ouvinte do som para o silêncio (HELLMUTH, 2007, p. 260-265). A *fragmentação* é uma maneira de induzir o ouvinte a realizar essa virada na percepção, ao alternar na construção musical, de maneira fragmentada, som e silêncio, o ouvinte entra em estado de alerta, e para apreender os sons fragmentados será necessário focar sua atenção no silêncio que os separa.

Todas essas perspectivas e categorizações sobre o silêncio ajuda-nos a compreendê-lo dentro da composição musical. Em vista aos conceitos debatidos, o presente trabalho propõe-se a interpretar o silêncio na música do compositor goiano Estércio Marquez Cunha[5] (1941-) professor aposentado na UFG e em plena produção. Estércio aborda sistematicamente o silêncio em sua música, assim como em textos e artigos.

As reflexões a seguir são pautadas em entrevista realizada com o compositor com foco na compreensão do silêncio musical, além da análise de partituras e registros fonográficos e audiovisuais com performances de obras de sua autoria. Fatos de sua biografia são levantados quando relacionam-se com o tema proposto e são alçados na construção do discurso sobre o silêncio em sua música.

A entrevista foi realizada numa manhã de julho de 2016, na residência do compositor em Goiânia. Na ocasião foi utilizado um gravador de áudio portátil (*Tascam DR-40*), conversamos por cerca de três horas, durante esse tempo, além de responder as perguntas listadas no questionário, Estércio falou sobre sua obra, recordou parte de sua trajetória como compositor, pianista, maestro e educador, falou de suas influências musicais, convicções ideológicas e metafísicas. Trechos da entrevista foram utilizados no decorrer trabalho e são comentados mais densamente a seguir.

2. O SILÊNCIO NA OBRA DE ESTÉRCIO MARQUEZ

Estércio (2016), em entrevista afirmou: "eu vejo o silêncio dentro da obra de duas maneiras: ou ele é um silêncio que seja repouso, realmente, mas existe um outro silêncio mais importante ainda que é o silêncio de tensão". A dicotomia entre o silêncio do repouso e o silêncio de tensão, caracteriza a compreensão do compositor sobre o tema de duas maneiras: o silêncio que encerra uma ideia musical, uma frase, um movimento, uma peça, e o silêncio expressivo, o silêncio no interior da obra, o silêncio retórico, transcendente.

Sobre a função do silêncio em sua obra Estércio destaca dois aspectos fundamentais, um primeiro didático:

[5] Professor titular da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Mestre pela Oklahoma City University - USA. Doutor pela Univesity of Oklahoma - USA.

> [...] e acho que tem dois aspectos ai que eu penso em termo do silêncio em obra, primeiro um aspecto didático, cada vez mais há uma necessidade de educar as pessoas ao silêncio e se faz isso através da obra de arte. Nós vivemos num mundo absolutamente caótico em termo de... tudo, mas em termo de audição acho que a gente vive numa época de orgia, o que o Adorno falava de barbárie, 50 anos depois a gente pode falar de orgia. E um desses aspectos de orgia, de ser compulsivo com as coisas, é a falta de silêncio, a tal ponto que as pessoas necessitam do ruído, do barulho, o tempo todo. Muitos jovens, muitas pessoas não conseguem ficar no silêncio. Isso, em termos de educação, é alguma coisa fundamental: atenção, memória etc. (CUNHA, 2016)

O Compositor destaca este aspecto didático-educacional da obra de arte. A obra educa ao silêncio, este por sua vez necessário no processo de aprendizagem. De que maneira a obra de arte pode educar as pessoas ao silêncio? Essa questão é paulatinamente respondida no decorrer da entrevista. O compositor por diversas vezes retoma a importância didática da obra de arte e a função do silêncio como promotor de uma reflexão, que é ao mesmo tempo social e musical:

> [...] o aspecto didático, e eu acho que a obra de arte ela não pode... ou ela não deve, nunca, estar isenta do aspecto didático do aspecto social dela. Ela não é gratuita, eu pelo menos não penso em uma obra absolutamente gratuita, só por que é bonitinha ou o que for, não. Acho que não é por aí, ela tem um contexto social e a gente precisa disso, eu acho que um dos contextos importantes é o contexto didático. (CUNHA, 2016)

Outro aspecto destacado pelo compositor refere-se a sua "linguagem composicional", e esse aspecto nos esclarece sobre como a obra de arte educa as pessoas ao silêncio. Para que o silêncio cumpra essa função didática é preciso estar incorporado na sintaxe musical. A música educa ao silêncio sendo silêncio, o som que se pretende silêncio, se entende enquanto e comporta-se como tal, o som/silêncio ou o próprio *ouroboros*. A ideia de som/silêncio é importante na compreensão da obra de Estércio:

> [...] mas outro aspecto dentro da minha linguagem, eu acredito, por isso mesmo, por essa ausência de silêncio que a gente tem, que quanto mais eu colocar silêncio dentro da obra mais impacto ela pode ter. Mas eu chego também no som, na construção sonora toda se eu tiver silêncio antes e durante a obra. Outra coisa é a fragmentação das ideias dentro da obra. Quando eu fragmento uma ideia que depois ela vai se juntar mais adiante essa fragmentação precisa ter um silêncio, mas um silêncio que seja impactante. (CUNHA, 2016)

A compreensão de que quanto mais silêncio na obra, mais impacto ela terá, revela o pensamento filosófico do compositor em relação à sua compreensão de mundo. Num mundo em que a saturação sonora tornou-se a tônica, o silêncio parece dizer mais. O desejo de transcendência do artista moderno pela não-ação, parece estar refletido no pensamento esterciano de que "quanto mais eu colocar silêncio dentro da obra mais impacto ela pode ter." Entretanto na obra de Estércio "esse não-som" pode representar uma tensão, uma ação dramática ou um "gesto" teatral.

Quando o compositor diz alcançar a construção sonora pelo silêncio propõe em sua obra uma *meta-escuta*, desloca o interesse do ouvinte e transforma o silêncio em atividade perceptiva. A fragmentação de uma ideia musical é um mecanismo que ajuda a promover essa *meta-escuta* (HELLMUTH 2007). A fragmentação é um procedimento amplamente utilizado por Estércio: pausas que interrompem um fluxo melódico ou uma ideia musical. A ideia revela-se aos poucos, de maneira frag-

mentada, até se juntar enquanto unidade posteriormente. Um exemplo desse procedimento está na *Música para violão n. 2* em que no início da peça um conjunto de alturas aparece em gestos sonoros fragmentados entrecortados por pausas (Figura 2):

Figura 2. Trecho da "Música para Violão n.º 2" de Estércio Marquez Cunha.

No trecho acima (Figura 2), um grupo de onze notas (o total cromático com exceção do fá sustenido) aparece no início da peça de maneira fragmentada, primeiro quatro sons, depois cinco, depois sete e mais sete, totalizando onze notas do sistema temperado. As notas aparecem em pequenos agrupamentos de sons intercalados por pausas, ao final deste trecho – que não possui fórmula de compasso – uma pausa com fermata é utilizada, essa pausa divide estruturalmente a peça. No trecho que segue (Figura 3) a música ganha uma fluência maior, uma rítmica quase tonal em compasso binário. A peça estrutura-se em torno do total cromático, mas organiza o material melódico e harmônico na escala de tons inteiros.

Figura 3. Trecho da "Música para Violão n.º 2" de Estércio Marquez Cunha. Compassos 2 a 22.

No primeiro trecho, *Moderado*, é utilizada a primeira versão da escala (C#, D#, F, G, A, B), no segundo trecho, mais lento, contrastando ritmicamente com o primeiro, a outra versão da escala é utilizada (C, D, E, F#, G#, A#). O segundo trecho inicia-se com a nota fá sustenido (do total cromático a nota omitida, até então), sozinha, em piano que contrasta com o forte final do trecho anterior. No compasso 24 (Figura 4), o contorno inicial (Figura 2) reaparece, desta vez como uma ideia única, agregando em um único gesto material semelhante àquele que foi apresentado de maneira fragmentada no início da peça.

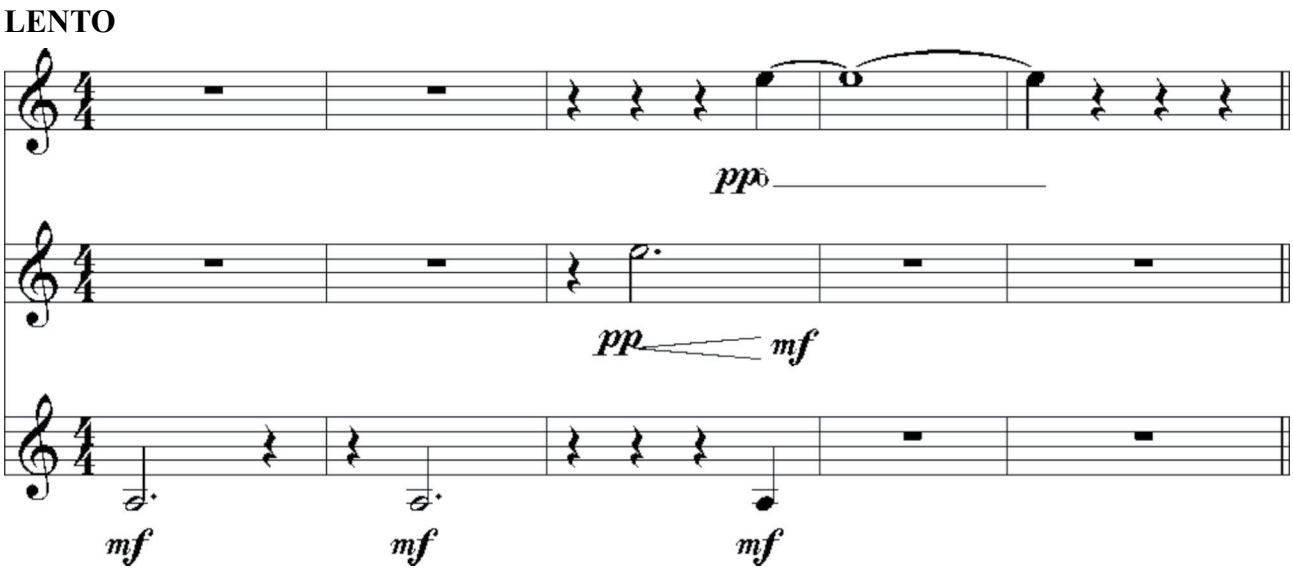
Figura 4. Trecho da "Música para Violão n.º 2" de Estércio Marquez Cunha. Compasso 24.

Essa fragmentação e esse jogo estrutural só é possível através do uso consciente das pausas. Outra maneira que o compositor lida com a ideia de silêncio em sua obra é através da utilização da técnica do *mascaramento*. A técnica consiste em mascarar uma sonoridade suave através de uma sonoridade mais forte que, ao silenciar, evidencia o som que estava camuflado. Esse contraste de sonoridades é descrito por Estércio:

> [...] o silêncio na obra não é só aquele silêncio... a ausência de som na obra, mas não. O contraste que eu faço muitas vezes entre um bloco de som que vem forte e, de repente, mascarado por essa batida forte, algum som pianíssimo que vem. A percepção disso é maravilhosa! Desse som de algum instrumento que fica... toda vida um som liso, depois de tudo aquilo. Isso é silêncio em relação ao que vinha, mesmo porque a gente não tem um silêncio total, esse silêncio, se a gente quer, tem que estar dentro da estrutura naquele momento. (CUNHA, 2016)

Um exemplo desta utilização do silêncio em sua obra é na *Música para flauta soprano e violão no. 1* (Figura 5). No terceiro compasso, segundo tempo, a flauta executa a nota mi- 4 em pianíssimo e cresce até ao '*meso forte*' no último tempo. No último tempo do terceiro compasso a soprano canta a mesma nota da flauta em pianíssimo, a nota da soprano é mascarada pelo *meso forte* da flauta e o ataque da nota do violão. Quando a flauta silencia, no quarto compasso, a nota cantada pela soprano em pianíssimo evidencia-se e continua sozinha até o quinto compasso.

Figura 5. Trecho de *Música Para Soprano, Flauta e Violão N. 1* de Estércio Marquez Cunha. Compassos 1 a 5.



É possível observar nesse trecho uma textura espaçada, de poucas notas e muito silêncio em que todo acontecimento sonoro é bastante valorizado, cada nota ou sonoridade que surge é devidamente imersa em silêncio, para que, quando o som ocorra, seja algo fenomenologicamente intenso para o ouvinte. O andamento lento contribui para atmosfera silenciosa da peça e é recorrente na música de Estércio. O andamento lento, as sonoridades em dinâmica suave e as pausas abundantes abrem o ouvido do público para as realidades sonoras e criam um ambiente despertador do sentido auditivo. O intervalo de quinta *la-mi* entre a flauta, a soprano e o violão não é aleatório, este intervalo gera uma percepção auditiva um tanto oca ou esvaziada, e incorpora-se conceitualmente no silêncio da obra. Sonoridade típica da Idade Média, a quinta justa gera um efeito silenciante própria da liturgia a que esses cantos se prestavam. Além disso, depois da oitava, trata-se do intervalo de maior afinidade na série harmônica com sua fundamental, fator que pode auxiliar o efeito de mascaramento. A percepção, os sentidos e a "fenomenologia" são aspectos aparentemente relevantes na poética silenciosa de Estércio e são elementos que sua linguagem elabora.

O gesto teatral, a *música-teatro* é um campo onde o compositor atua, em que o silêncio apresenta uma face cênica-teatral, o silêncio preenchido pela ação dramática, sutil ou expansiva:

> [...] você falava do teatro-música, eu fiz antes de ir pro mestrado, eu escrevi uma peça" O tempo", aliás essa peça foi que provocou de... quando eu cheguei nos Estados Unidos do meu orientador me mandar fazer o teatro também, eu já tinha feito essas e outras peças com o teatro e ele gostou muito da ideia daquilo e fui aprofundar. Mas "O tempo", é exatamente isso tem uma série de acontecimentos ali e muito silêncio. Tem muito pouco som durante a peça toda... e um silêncio significativo, por exemplo: os dois trombones que tocam na peça eles apenas pontuam notas, pontuado mesmo, não tem dois sons ao mesmo tempo. E, no final, esses pontos se ligam numa melodia que é um canto de carpideiras aqui do interior nosso, e a peça toda gira muito em torno do silêncio do ambiente nosso, do cerrado mesmo e das pessoas: do silêncio interior. Aquela questão da mulher, naquele tempo ainda né, a peça é dos anos 70, da mulher presa ainda, enfim, há uma série de coisas: tem a procissão que passa absolutamente em silêncio, corta o palco todinho em silêncio, sai e vai embora, continua a expectativa. Como a expectativa de vida de muitas pessoas, que a vida passa inteira e aquilo não tá acontecendo nada, então isso ai tá presente realmente em praticamente tudo o que eu faço, o silêncio. (CUNHA, 2016)

Uma procissão silenciosa que corta o palco, é uma ação dramática potente e o silêncio nesse momento intensifica a ação e abre um universos de possibilidades interpretativas. Sob o ponto de vista da percepção é um silêncio que se movimenta, percorre o tempo em forma de ação teatral. É possível inferir nessa fala, a construção do silêncio enquanto um estado de quietude, a invenção de uma *atmosfera silenciosa* como Metzer (2007) afirma sobre o silêncio moderno. O fato de usar os trombones, instrumentos potentes e de sonoridade brilhante, de maneira sutil, com dinâmicas suaves e de maneira pontual, evidencia a vontade do compositor de construir em sua obra um estado ou cena silenciosa. Faz uso de dinâmicas suaves e fragmentação melódica, o que imerge o ouvinte em uma calmaria dinâmica.

Outro aspecto interessante que infere-se da fala do compositor, é a identificação desse silêncio com ambiente geográfico e cultural em que se insere, "a peça gira muito em torno do ambiente nosso", o ambiente nosso é o estado de Goiás, o cerrado, o planalto central:

> [...] então são experiências reais que a gente tem de vida, quando eu falo do silêncio do cerrado, monotonia, a nossa paisagem aqui ela é monótona, belissimamente monótona né, o cerrado enfim... o planalto, as planícies quando a gente sai da cidade Ah... então a gente tem chance de observar esse silêncio. Então essa monotonia da paisagem nossa não quer dizer que ela seja ruim, que ela seja angustiante. Não, ela é monótona e essa monotonia pode fazer bem pra gente. Pode não fazer, mas acho que, de modo geral, ela faz bem sim, a gente precisa desse silêncio, desse estar sozinho no meio da natureza. Mais do que nunca a gente precisa disso já que cada vez mais a sociedade se torna artificial e eu me nego. Eu sei que é importante toda essa artificialidade, todos [...]. (CUNHA, 2016)

O silêncio aqui é tratado como pertencente ao processo de construção de identidade do compositor, com a identificação com sua cultura e origens, e funciona também como reação ao processo de desenvolvimento e avanço tecnológico que descaracteriza seu universo identitário e que, segundo ele, leva nossa sociedade ao artificialismo. O compositor é uma pessoa espiritualista, ligada as questões metafisicas e mesmo da religião e isto por vezes, reflete em sua obra:

> [...] eu sou espiritualista, eu tenho essa preocupação sim e quero que minha obra revele isso. Então a prática do silêncio é importante nisso, isso pode estar dentro da obra, mas a pergunta sua e, quem me influenciou nisso ai, não sei te dizer diretamente o que influenciou [...]. (CUNHA, 2016)

Ao ser indagado acerca das influências que recebeu na música, afirma que apesar de ter estudado, lido e analisado, compositores como Cage, Feldaman, Webern etc. não sabe precisar de que maneira isso teria o influenciado. Dentro de suas referências musicais Estércio destaca o compositor santista, Gilberto Mendes, adepto também da música-teatro e da ação cênica/dramática durante a obra musical,

> [...] O Gilberto Mendes, sempre gostei demais. Sempre. Da obra, da atitude dele, tudo do Gilberto, o primeiro contato que tive com ele foi em um curso de especialização que teve lá na UnB. Foi o primeiro curso de especialização que teve na área de música né, e a partir daí eu tive muito contato com o Gilberto, o que me influenciou muito. (CUNHA, 2016)

Ao refletir sobre o uso que o compositor faz do silêncio em sua obra, podemos enquadrar sua produção dentro das perspectivas do silêncio moderno, proposto por Metzer (2006), um silêncio que participa como agente ativo na construção musical e que evoca outros parâmetros submetendo-os ao silêncio conceitual, construindo uma obra que valoriza uma estética silenciosa, o silêncio em sua obra tem função de despertar os sentidos propor uma escuta mais atenta, afinando-se, nesse ponto com a ideia de Hellmuth (2007) sobre o silêncio como promotor de uma *meta-escuta*.

CONCLUSÃO

Os dados da entrevista foram importantes balizadores do processo investigativo e guiaram o trabalho no sentido de compreender como o compositor estabelece sua linguagem. Assente em uma perspectiva da obra enquanto "educadora dos sentidos" compreendemos que a sintaxe musical na poética esterciana se dá a partir do silêncio e através dele. A partir do debate teórico e da entrevista, estabelecemos um vocabulário analítico, para identificar os diferentes mecanismos, técnicas e meios na abordagem do silêncio musical de Estércio Marquez.

Conclui-se que o silêncio age como elemento expressivo e é um fecundo meio de experimentações composicionais. A obra de Estércio Marquez demonstra fôlego e promove em sua sintaxe musical estreita reflexão som/silêncio. Suas obras situam-se, muitas vezes, numa fronteira tênue entre o som e o silêncio, um estado liminar onde ocorre a ação musical. A pesquisa contribui com uma perspectiva metodológica na criação contemporânea de música, desvelando processos, meios, métodos e técnicas possíveis na criação musical. Ao debater os conceitos propostos por diferentes autores/compositores, verificou-se a possibilidade de estabelecer um terreno fértil para investigação de ideias composicionais que consideram o silêncio como elemento estético privilegiado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUNHA, Estércio Marquez. *Entrevista de Gustavo Guimarães Elias de Julho de 2016*. Goiânia. Gravação em áudio digital. Casa do entrevistado.

HELLMUTH, Elizabeth. Moved by nothing listening to musical silence. *Journal of music theory*, v. 51 n. 2, p. 245-276, 2007.

METZER, David. Modern silence. *The Journal of musicology*, v. 23 n. 3, p. 331-374, 2006.

VILLAVICENCIO, Cesar Marino. A Retórica do Silêncio. *Per musi* no 24, Belo Horizonte, 2011.

Partituras:

CUNHA, Estércio Marquez. Música para Soprano, Flauta e Violão n.º 1 em Música de Câmara para Flauta/Estércio Marquez Cunha; organizado por Wolney Alfredo Arruda Nunes, Sérgio Azra Barrenechea. Goiânia: Ed. da UFG, p. 17-22, 1997.

FURTADO, Fernando Vasconcelos. Antologia do Violão Goiano. Violão e violonistas goianos. Ciclo de recitais e paestras. Copyright by Fernanda V. Furtado, p. 18-19 Brasil, 2001/2002.

Musicologia e Interfaces com a Cena Dramática

"A HISTÓRIA DO SOLDADO", DE IGOR STRAVINSKY: MÚSICA, CENA E MITO NA CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE HÍBRIDA

Saulo Germano Sales Dallago[1] (UFG)
sauloator@uol.com.br

Resumo: Este estudo pretende investigar pontos de contato entre a obra "A História do Soldado" (1918), de Igor Stravinsky e C. F. Ramuz, e obras do período artístico conhecido como romantismo alemão, como os dramas musicais de Richard Wagner e o drama "Fausto", de Goethe. Abordando as narrativas da cultural oral que deram origem a estas obras, intenciona buscar as mitologias das diferentes culturas que serviram de inspiração a estas criações, e as possíveis analogias entre as mesmas. Por outro lado, parte-se também do conceito de obra de arte híbrida, uma vez que congrega diferentes linguagens estéticas, como a música, o teatro e a dança, para analisar trechos da montagem do espetáculo realizada em Goiânia no ano de 2018, tendo como pano de fundo as teorias sobre a Obra de Arte Total, de Wagner.
Palavras-chave: Música. Cena. Dramaturgia. Mitologia. História.

"Soldier's Tale", by Igor Stravinsky, in Goiânia:
Music, Scene and Myth in the Construction of a Hybrid Artwork

Abstract: This study intends to investigate points of contact between Igor Stravinsky and CF Ramuz's work "Soldier's Tale" (1918) and works of the artistic period known as German romanticism, such as Richard Wagner's musical dramas and the drama "Faust", by Goethe. Approaching the oral cultural narratives that gave origin to these works, it intends to look for the mythologies of the different cultures that served as inspiration to these creations, and the possible analogies between them. On the other hand, it is also part of the concept of a hybrid artwork, since it brings together different aesthetic languages, such as music, theater and dance, to analyze excerpts from the assemblage of the spectacle held in Goi.nia in 2018, having as backdrop the Wagner's Theories about Total Artwork.
Keywords: Music. Scene. Dramaturgy. Mythology. History.

INTRODUÇÃO

Criada em 1918 por Igor Stravinsky (18821971), a composição "A História do Soldado" trás a peculiaridade de, numa mesma obra, lançar mão de linguagens artísticas diversas, como a dança e o teatro, além da própria música, para contar as peripécias de um soldado em seu retorno para casa. Na montagem do espetáculo cênico musical realizada para o projeto 3ª Mostra de Música Erudita de Goiás (março e abril de 2018), contando com a participação de profissionais ligados à Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (EMAC/UFG), foi utilizada, para a estruturação das cenas e narrativa, uma livre tradução do roteiro original em francês para o português, a qual pude, enquanto diretor teatral do espetáculo, modificar e adaptar, também contando com o auxílio da direção musical do mesmo, que ficou a cargo do professor e maestro Carlos Costa. Neste estudo, pretendo analisar alguns trechos desta montagem, tendo como referência, além do texto do espetáculo, estudos sobre a peça de Stravinsky, examinando como se deu a concretização desta importante obra do compositor russo em nossa representação, tendo como pano de fundo também as possíveis influências e inspirações que levaram o músico a produzir o texto desta peça, além de semelhanças entre a mesma e outras importantes obras da dramaturgia ocidental.

[1] Professor.

1. DESENVOLVIMENTO

A obra "A História do Soldado" possui, em seu gérmen, a hibridização de diferentes linguagens artísticas – não à toa, é classificada como "ballet narrado" por alguns autores, como Fausto Borém (2001), que nos trás a informação sobre a adaptação do roteiro do espetáculo, realizada pelo compositor suíço Charles Ferdinand Ramuz, a partir de narrativas e histórias contadas por Stravinsky. A música, a encenação, a narrativa e a dança são utilizadas pelos autores para compor a peça que, além das questões artísticas propriamente ditas, tem como pano de fundo uma Europa arrasada pela Primeira Guerra Mundial, não se furtando, assim, em converter-se também como metáfora dos tempos políticos sombrios vividos pelos artistas naquele momento histórico.

Também historicamente falando, a tentativa de produzir obras de arte que congregassem várias linguagens artísticas sempre perpassou diferentes períodos da história da arte ocidental. Baseando-se na Tragédia Grega, o compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) desenvolveu o conceito de Obra de Arte Total, criando obras híbridas entre as artes dramáticas e a música. Sendo assim,

> O ideal que domina a estrutura formal da obra de arte de Wagner é a unidade absoluta entre drama e música, considerados como expressões interligadas de uma única idéia dramática – ao contrário do que sucede na ópera convencional, onde o canto predomina e o libreto é um mero suporte da música. O poema, a concepção dos cenários, a encenação, a ação e a música são encaradas como aspectos de uma estrutura total, ou *Gesamtkunstwerk*. Wagner assim se tornou o maior representante da ópera romântica alemã, ao criar o drama musical, um novo modelo de ópera. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 646)

Assim, Richard Wagner procurou valorizar igualitariamente a música e a poesia dramática em sua obra, aprofundando-se tanto nos aspectos da composição musical quanto da concepção cênica, e deixando assim um legado artístico que serviria de mote e inspiração para diversas vanguardas estéticas posteriores. Embora afastados cronologicamente e geograficamente, Wagner e Stravinsky foram compositores que ousaram ir além do aparato musical em suas obras, convocando as artes dramáticas como parceiras e partícipes em suas criações. Entretanto, como veremos a seguir, não apenas do ponto de vista estético podemos encontrar semelhanças entre ambos, mas também olhando sob o prisma do material que serviu de base para suas criações cênico/musicais.

Wagner, como um dos grandes representantes da estética do Romantismo na Alemanha, buscou como inspiração para suas óperas (ou dramas musicais) revisitar narrativas míticas e contos populares ocidentais, principalmente germânicos. Uma de suas mais famosas composições, a série de quatro óperas intitulada "O Anel dos Nibelungos", tem como precursora histórias lendárias alemãs a respeito do mitológico guerreiro Sigfried, reunidas no conto "A Canção dos Nibelungos", de autor desconhecido. Então, a partir de narrativas orais seculares colhidas e reunidas numa obra escrita, Wagner pode entrar em contato com a mitologia nórdica e, desta forma, reescrevê-la e adaptá-la em sua própria obra dramática.

De forma semelhante, Igor Stravinsky retira as ações dramáticas contidas em "A História do Soldado" de contos folclóricos eslavos reunidos por Alesandr Afanasiev (1826-1871) que narram histórias sobre a relação entre soldados e o Diabo. Além disso, em relação a parte estritamente musical da obra, elabora a partitura instrumental tendo como suporte lembranças pessoais e imagens oní-

ricas, reunidas e organizadas com a fundamental contribuição do também compositor C. F. Ramuz (BORÉM, 2001).

Em Campbell (1990), temos o artista como aquele com a capacidade de manter os mitos vivos, através da mitologização do meio ambiente e do mundo. As experiências estéticas produzidas pelos artistas, pessoas sensíveis à poesia do universo, chegam até o povo, que responde à ela, constituindo assim uma interação capaz de modelar uma tradição.

Para Benjamin (1994) os grandes narradores de histórias orais, possuindo raízes junto ao povo, respondiam com suas histórias a uma emergência provocada pelo mito: os contos de fada, oriundos dos primeiros narradores, demonstram histórias onde é possível aprender com os exemplos dos personagens, espécies de "conselheiros" que, através de seus feitos, mostram à humanidade como reagir e enfrentar as forças do mundo mítico. Desta forma, podemos enquadrar as origens de "A História do Soldado" junto a este universo mítico, oriundo de histórias da tradição folclórica eslava, e a ascensão e queda do herói como uma espécie de aconselhamento exemplar a partir da narrativa mítica.

Entretanto, não é exclusiva da cultura eslava a relação entre seres humanos e seres malignos, via de regra representados pela figura do próprio Diabo. Ao longo de toda Idade Média, na Europa, narrativas fantásticas sobre encontros entre homens e demônios povoaram os campos e cidades, circulando nas mais diferentes e distantes regiões, e em grande parte versando sobre a tentativa de obtenção de poder e riqueza em troca da entrega da própria alma ao príncipe das trevas ou seus emissários. Servindo-se de uma destas narrativas, outro grande representante do Romantismo Alemão, o escritor e filósofo Johann Wolfgan von Goethe (1749-1832) escreveu uma das obras mais importantes da literatura ocidental: o drama trágico "Fausto".

Segundo Jaeger (2007) "Fausto" teve uma primeira versão publicada, como fragmento, em 1790 e uma versão final publicada postumamente após 1831. O drama goethiano traz a figura de Doutor Fausto como uma espécie de cientista que, ávido por obter todo o conhecimento do mundo e, com isto, realizar seu desejo pleno de felicidade, aposta sua alma com Mefistófeles (o próprio Diabo). Ainda conforme Jaeger:

> Desde o século XVI, a história de Fausto vem se configurando como um tema popular com variações específicas de cada época, não apenas na literatura, mas também na música [...] O drama goethiano sempre ofereceu às diferentes épocas o modelo literário para a elucidação da respectiva auto-imagem mediante um questionamento tipicamente fáustico: quão longe podemos ir na satisfação de nossas necessidades? Haveria um limite à nossa aspiração por felicidade, riqueza e domínio? Caso haja esse limite, onde começaria o pacto demoníaco? (JAEGER, 2007, p. 317)

Da mesma forma que "A História do Soldado", a inspiração para a dramatização da história do Doutor Fausto por Goethe remonta a tempos antigos e narrativas fantásticas e míticas: antes dele, o dramaturgo inglês Chirstopher Marlowe (1564-1593) já havia escrito a tragédia "A trágica história da vida e morte do Doutor Fausto" (em 1592, provavelmente), tendo como base o livro *Faustbuch*, do escritor alemão Joahnn Spiess. Por sua vez, a primeira obra escrita abordando a lenda do cientista que negocia sua alma com o demônio baseia-se em histórias sobre um suposto Joahnn Georg Faust, que teria vivido na Alemanha entre 1480 e 1540, e se tornou malvisto por exercer a arte da

magia, granjeando aversão tanto pela Igreja Católica quanto por seguidores da Reforma Protestante encabeçada por Martinho Lutero. As narrativas a respeito deste personagem serviram de exemplo didático pelos últimos em diversas referências – inclusive, coube aos pastores protestantes instituir a relação entre Fausto e Mefistófeles, com o pacto entre ambos e outros detalhes do mito fáustico (NERY, 2012).

Voltando a Stravinsky, em sua obra, temos a personagem de um soldado que, retornando da guerra para sua terra natal, se depara com um caçador de borboletas – em verdade, o Diabo disfarçado. Este, após assistir ao soldado tocar seu violino, oferece a troca do instrumento por um livro que seria capaz de produzir riquezas infinitas. Mesmo que hesitante num primeiro momento, sentindo-se desconfiado por uma negociação tão desigual, o soldado acaba por ceder à oferta demoníaca, entregando seu violino. Entretanto, não satisfeito com a posse do instrumento, o Diabo convida o soldado a ir com ele para ensiná-lo a tocar o violino, e desfrutar de três dias de descanso e luxo junto a ele, para só após conseguir o tão esperado retorno para casa.

Após transcorridos os dias, o Diabo finalmente leva o soldado de volta para casa, mas este é ignorado por todos conhecidos pelas ruas de sua cidade, percebendo então que haviam se passado não três dias, e sim três anos, e que ninguém mais o reconhecia. Furioso, tenta renegociar a posse do violino com o Diabo, mas este não aceita desfazer o combinado, deixando o soldado solitário com o livro. Sem ter outra alternativa, o soldado passa a folhear as páginas, gerando cada vez mais riqueza e tornando-se possuidor de grande soma em dinheiro. Porém, todo o tesouro obtido não é capaz de lhe trazer felicidade e, percebendo isso, diz o seguinte solilóquio:

> S – Ah!!! Meus fins-de-semana, minhas noites de sábado, quando as moças regavam o jardim... As meninas brincavam de cabra cega, a gente atravessava o portão, sentava-se na relva, tomava um refresco. Ah! As coisas simples, as únicas que falam ao coração. Eles não têm nada e têm tudo, e eu, que tenho tudo, nada tenho!!! Nada, nada, e não posso voltar atrás. Satã, você me roubou!!! O que fazer? Será que o livro explica? Ei livro, pode me responder o que fazer para ser feliz??? O que fazer para nada ter??? Você deve saber... o que fazer para retroceder???[2]

Assim, vemos que a pergunta inevitável fáustica, a respeito de quão longe podemos ir para obter a satisfação de nossos desejos, é respondida de forma retrospectiva pelo soldado: a felicidade estava ali o tempo todo, mas o desejo por poder e riqueza fez com que a mesma se perdesse. Stravinsky, com seu texto, demonstra que a ambição desmedida é a razão da queda do homem diante das tentações diabólicas, e que mais vale a posse de um simples violino (simbolizando, claro, a própria alma do herói) do que todas as riquezas terrenas.

Importante salientar que, na composição da obra músico-literária, o autor russo e C. F. Ramuz escolhem a música "Pequena Ária do Soldado" como acompanhamento para o solilóquio supracitado do personagem principal. Não à toa, a mesma música já havia sido interpretada anteriormente no drama, justamente quando da primeira vez que o soldado se relaciona com seu violino, provocando a intervenção do Diabo: ciente da felicidade inigualável que o instrumento trazia a seu dono, o ser demoníaco se dispõe a retirá-la, através da retirada do violino, da vida do pobre homem.

[2] Trecho da livre adaptação realizada pela direção cênica do espetáculo apresentado na 3ª Mostra de Música Erudita do Estado de Goiás.

O acompanhamento musical, neste trecho, acaba por reforçar as palavras do soldado, remetendo aos tempos passados de alegria e simplicidade, antes de toda e qualquer riqueza extraordinária, incapaz de fazê-lo feliz.

Em nossa encenação da peça do compositor russo, buscamos valorizar o trecho supracitado construindo a cena do soldado, lamentando-se pela perda do violino, de forma a denotar sua tristeza e arrependimento. A cena se inicia com a personagem sentada no palco, logo após o já citado momento em que o Diabo sai com o violino e o deixa com o livro. Tendo o livro nas mãos, fonte inesgotável de riquezas, o soldado sequer olha para ele, dirigindo-se diretamente para a plateia ao relembrar seus tempos de alegria. Apenas no final do solilóquio, onde a "Pequena Ária do Soldado" já cessou (assim como suas lembranças de um passado feliz), o mesmo dirige seu olhar e texto ao objeto, na esperança de que o livro possa ajudá-lo: não obtendo qualquer resposta, num gesto desolado, abandona o livro de lado, assumindo uma postura cabisbaixa e soturna.

Continuando a história, após o trecho supramencionado, o Soldado é mais uma vez ludibriado pelo Diabo que, disfarçado como uma velha negociante, oferece-lhe o violino novamente. Com ele em mãos, o Soldado tenta produzir algum som, mas não consegue, jogando em seguida o instrumento fora e também o livro. Parte então numa jornada por outras terras, outros caminhos, até chegar a um reino onde a Princesa encontra-se extremamente doente e, o Rei, seu pai, promete a mão da filha em casamento àquele que conseguir curá-la. O Soldado então decide tentar agir para recuperar a saúde da moça, apresentando-se como médico militar, mas imediatamente após sua chegada ao palácio o Diabo retorna, portando o violino e declarando ao protagonista que o instrumento seria a única forma de curar a Princesa.

Aqui cabe interromper a descrição do roteiro da história para pontuar outro aspecto sobre a montagem do espetáculo realizada por professores, alunos e ex-alunos da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Este diz respeito à nossa interpretação e construção da personagem do Diabo, onde, a partir de uma releitura da obra original, na qual o mesmo aparece como um Caçador de Borboletas, procuramos introduzir elementos da cultura popular brasileira, transformando o antagonista na figura folclórica e mítica do "Homem da Cobra", inspirado nos andarilhos e caixeiros viajantes que habitaram por muitos anos os caminhos dos sertões brasileiros, capazes de convencer e ludibriar qualquer pessoa mais incauta com seus discursos e argumentações. Na confecção do figurino, da parte do prof. Guilherme Oliveira, serpentes de espuma foram costuradas nos bolsos e gola da indumentária, além da presença de uma cobra coral bordada na parte da frente da camisa do Diabo – que portava, também, pequenos chifres escuros mal disfarçados, brotando por entre os cabelos do ator, além de uma caixa de madeira nas mãos, simbolizando os caixotes com que os andarilhos negociantes perambulavam com seus produtos de comércio.

Sobre a formação da orquestra e do elenco do espetáculo, na composição de Stravisnky, Fausto Borém nos conta:

> A Primeira Guerra Mundial não apenas influenciou o conteúdo estético de A História do Soldado, mas também impôs a Stravinsky uma economia de meios orquestrais, que passa a caracterizar sua música desse período em diante. Nessa obra, idealizada para um grupo itinerante, ele reduziu a orquestra sinfônica a apenas sete instrumentos (violino, contrabaixo, clarineta, fagote, trompete, trombone e bateria), procurando manter os timbres característicos e larga tessitura de cada família orquestral. Por outro lado, a tradicional e nume-

> rosa companhia de danças russa, à qual estava acostumado, foi reduzida a uma bailarina somente, acompanhada por um narrador e dois atores. As versões desta obra para concerto, ainda mais econômicas, geralmente não incluem a bailarina (STRAVINSKY, 1988) e, em forma de suíte, mesmo os atores e o narrador. (BORÉM, 2001, p. 134)

Em nossa representação, a conjunto de músicos foi estritamente mantido, porém fizemos adaptações na parte teatral em relação ao roteiro original do compositor russo. Optamos por substituir a figura da Bailarina por uma atriz, intérprete da Princesa, embora mantendo, em seu figurino e ações físicas, a postura, leveza e candura de uma dançarina clássica. Quanto aos intérpretes masculinos, além dos dois atores que deram forma ao Diabo e ao Soldado, mantivemos também a fundamental figura do Narrador, por mim interpretado, que liga as várias fases da história e tem maior participação de falas conjugadas com a música.

Sobre o ajuste entre texto e sonoridade, vale citar também um trecho do espetáculo em que, originalmente contando com a narrativa (e, como pudemos ver em algumas montagens nacionais e internacionais pelo site YouTube, também com falas dos personagens), optamos por desenvolver apenas com a mímica, deixando a cargo das ações físicas dos atores a expressão e comunicação da cena. Trata-se do trecho na sequência do anteriormente descrito, após a chegada do Diabo ao palácio do Rei em posse do violino: vendo-se sem alternativas, o Soldado tem uma ideia e desafia o Diabo para um jogo de cartas, no qual propositadamente vai perdendo todas as partidas, e consequentemente o seu dinheiro, e ao mesmo tempo consegue embriagar o Diabo, recuperando seu violino. Acompanhado pela música "Pequeno Concerto", que no original é tocada após o término do jogo entre as personagens, como símbolo do triunfo do Soldado, e também pela fala do Narrador, que conta à plateia sobre o desenrolar da partida em que o Soldado engana o Diabo para recuperar seu violino, nossa montagem optou por encenar o jogo mimicamente, sem falas das personagens ou Narrador, demonstrando a constante embriaguez do Diabo e a esperteza do Soldado em entregar seu dinheiro após cada derrota e dar cada vez mais bebida a seu adversário com gestos, olhares e ações físicas. Assim, o "Pequeno Concerto" passou a integrar a cena, fornecendo ritmo e dinâmica para a movimentação das personagens, que só se encerra ao final da música, mantendo a mesma ainda, assim como no original, como metáfora da reconquista do violino pelo Soldado.

Após a derrota do Diabo pelo Soldado, o mesmo consegue, em posse do violino, curar a Princesa, cumprindo então seu destino de desposar a mesma e tornar-se o Príncipe do reino. Entretanto, o Diabo volta a ataca-los, sendo derrotado pelo poder do violino. Os amantes retiram-no do palco, arrastado pelas patas, e após isto:

> O Soldado e a Princesa permanecem abraçados no palco enquanto o Diabo, derrotado, inexplicavelmente, reúne forças e retorna sorrateiramente, na Canção do Diabo, para anunciar sua vingança. Pode-se pensar, aqui, num paralelo entre o texto e a música. Como se abraçam o Soldado e a Princesa, se abraçam também as linhas do contrabaixo e do violino, formando o acorde perfeito de Dó maior, que atravessa todo o movimento em ostinato. Ao mesmo tempo, assim como o Diabo que ressurge, melodias contrastantes e impositivas no trombone e no trompete intervêm perturbadoramente. (BORÉM, 2001, p. 138)

Retomando as discussões iniciais deste estudo, acerca de Wagner e o conceito de Obra de Arte Total, veremos que, embora Stravinsky não componha exatamente um drama musical ao es-

tilo wagneriano, consegue atingir com seu musical, tendo também como grande referência e influência histórias retiradas do universo mítico, alguns objetivos almejados pelo músico alemão quando da elaboração de sua obra operística. Em sua "História do Soldado", Stravinsky aproxima-se do ideal wagneriano, que "Tornaria o som visível e a luz audível. Unido o som e a luz, invisível e o visível, o sujeito e o objeto; criaria um drama mais elevado" (ROSENFELD, 1985, p. 43).

Como dito anteriormente, nenhum personagem se relaciona tanto com a música quanto o Narrador, uma vez que vários de seus textos são ou acompanhados ou intervalados por melodias. Talvez o maior exemplo esteja na primeira canção do espetáculo, a "Marcha do Soldado", repetida por mais duas vezes ao longo do concerto (a primeira na cena inicial do espetáculo, demonstrando o retorno do mesmo para casa; a segunda, após permanecer por três dias com o Diabo, chegando finalmente à sua terra natal e notando que havia se passado muito mais tempo do que imaginara; e, finalmente a terceira, que embora tenha diferenças musicais em relação às duas anteriores, traz também o Soldado marchando sem rumo, até encontrar o reino da Princesa acamada), e sempre acompanhada pelo texto do Narrador. Nesta Marcha, há três momentos em que a orquestra toca trechos mais suaves para que a plateia possa ouvir os textos do Narrador, que aludem à longa caminhada do Soldado. Desta forma, o trabalho de montagem da cena teve bastante atenção para harmonizar os momentos de música forte, música suave e textos, além da própria caminhada perpetrada pelo intérprete do Soldado pelo palco, simbolizando sua extensa jornada – unindo, assim, o invisível e o visível, o sujeito e o objeto, a música e o texto-encenação.

Posteriormente ao retorno do Diabo ao palco para amaldiçoar o casal de enamorados e anunciar sua vingança, dizendo que se algum dia os dois cruzassem a fronteira ele retomaria o controle sobre o violino e o protagonista, deixa o palco e os dois a sós. Então, o Soldado e a Princesa se abraçam, deixam também o palco, e dão lugar à fala do Narrador, cujo texto é:

> N – Não se pode querer tudo ao mesmo tempo. Impossível viver no passado e no presente. É preciso saber escolher e não tudo querer obter. Pois a verdadeira ventura é uma somente.[3]

Este trecho da narrativa é precedido da música "Grande Coral" que, assim como a "Marcha do Soldado", possui intervalos para que ajam textos dos personagens intercalados à melodia – a diferença, entretanto, é que enquanto na "Marcha" a orquestra toca de forma mais suave nos momentos de fala dos atores, aqui os músicos tocam apenas nos momentos em que o texto não está sendo declamado pelos atores, perfazendo então um total de seis partes musicais, intercaladas por cinco partes narradas e/ou interpretadas. Neste momento, além dos textos do Narrador, vemos o diálogo entre a Princesa e o Soldado, na qual esta tenta convencer o marido a voltar à sua terra natal, ao que ele aquiesce.

Para Fausto Borém:

> Após a Canção do Diabo, a expectativa do público é dirigida para uma luta final entre o Soldado e o Diabo, pois este, que já fôra derrotado uma vez, retorna à cena novamente. Entretanto, ao invés de tornar-se uma moldura musical para preparar essa ação, o Grande Coral nos surpreende com uma guinada repentina e determinante – um anticlímax – para a con-

[3] Trecho da livre adaptação realizada pela direção cênica do espetáculo apresentado na 3ª Mostra de Música Erudita do Estado de Goiás.

> clusão da História do Soldado. O Soldado, que vencia a luta contra o Diabo, entrega-se inexplicavelmente, sem lutar. A escolha do coral luterano como modelo para o Grande Coral revela o senso crítico de Stravinsky em relação a valores contraditórios àqueles pregados pela Igreja, revelando temor, obediência cega e passividade. Valores que, eventualmente, poderíamos especular, sublinhavam o ir e vir dos cidadãos na Europa daquele período. O mesmo gênero musical sacro, que foi usado para expressar amor e serenidade no Pequeno Coral, é usado aqui para articular a virada arbitrária da História do Soldado. A grandiosidade e pompa no início do Grande Coral gradualmente dá lugar a um sentimento de frustração, ao mesmo tempo em que se revela a posição de submissão e resignação do Soldado de não retornar ao aconchego de sua casa e à mãe, e de não permanecer ao lado de sua amada, a Princesa. (BORÉM, 2001, p. 140 e 141)

Em nossa montagem, após este trecho de diálogo e narração intercalado pela harmonia do "Grande Coral", o Soldado e a Bailarina cruzam o palco diversas vezes, demonstrando sua jornada até a terra natal do herói. Entretanto, ao chegarem até a fronteira do reino, assim como o Diabo havia anunciado, a Princesa se vê apartada de seu Príncipe. No texto de Stravinsky, o Narrador cita que, após este encontro, o Diabo "começou a tocar a Marcha Triunfal do Diabo" – fiéis à dramaturgia, estruturamos a cena de forma que, imediatamente após o texto do Narrador, a orquestra atacasse a música final do espetáculo, com o Soldado passando a ser controlado pelo ser maligno, possuidor do violino. O Diabo leva o Soldado consigo, que caminha como um autômato controlado por fios invisíveis, enquanto a Princesa avança até o proscênio, despedindo-se melancolicamente de seu amado com um aceno.

CONCLUSÕES

A partir da estreia do espetáculo, que se deu em 06/04/2018, pudemos perceber outras possibilidades de intervenção dramática na música, e vice-versa. Um exemplo é o trecho, logo ao início, em que o Soldado está afinando o violino, e no mesmo instante o violinista da orquestra passa o arco por seu instrumento, provocando o ruído da afinação do mesmo. Esta cena não havia sido marcada pela direção cênica ou musical, mas num momento de sintonia entre o ator e o músico surgiu, assim como esperamos, com mais apresentações e amadurecimento do espetáculo, aprofundar as relações cênico-musicais do mesmo. Outrossim, estudos suplementares também sobre as possíveis influências de Stravinsky e C. F. Ramuz, seja pelo Romantismo Alemão ou por narrativas míticas da cultura popular oral, merecem ser produzidos, buscando na História e nas Artes obras que compartilhem parâmetros semelhantes à esta tão importante composição – trabalho que, conforme os autores em sua estreia, tratava-se de um entretenimento "para ser lido, representado e dançado".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórica da cultura. *Obras escolhidas*. São Paulo: v. 1, Ed. Brasiliense, 1994. 254 p.

BORÉM, Fausto. O anticlímax da História do Soldado de Stravinsky: proporção, coerência harmônica e relação texto-música na sequência Pequeno Coral, Canção do Diabo e Grande Coral. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 12, n. 18/19, p. 131-154, abril/novembro 2001.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990. 246 p.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007. 749 p.

JAEGER, Michael. A aposta de Fausto e o processo da Modernidade. Figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe. *Estudos Avançados*, São Paulo, 21 (59), p. 309-322, 2007.

NERY, Antônio Augusto. Primórdios do Mito Fáustico: o Faustbuch e o Fausto de Christopher Marlowe. In: MAGALHÃES, Antônio Carlos de Melo. *O demoníaco na literatura [online]*. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 47-61.

ROSENFELD. Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1985. 249 p.

ENTRE O SONORO E O VISUAL: A MÚSICA-TEATRO DE GILBERTO MENDES

Fernando de Oliveira Magre[1] (Unicamp)
fernandomagre@gmail.com

Resumo: Gilberto Mendes (1922-2016) foi um dos mais importantes compositores brasileiros da segunda metade do século XX. Juntamente com seus companheiros de Grupo Música Nova, trouxe nos anos 60 ao Brasil uma série de técnicas e estéticas da música contemporânea internacional, atualizando-as ao contexto do país. A música-teatro é uma das expressões que surgem nessa circunstância. Trata-se de um tipo de obra em que os elementos cênicos são utilizados como recursos para a composição musical, da mesma maneira que os elementos sonoros, gerando um tipo de criação na fronteira entre a música e o teatro. Este gênero se estabeleceu na Europa com Mauricio Kagel. No Brasil, Gilberto Mendes foi o primeiro e mais importante compositor nesta linha, tendo composto mais de 30 obras com elementos teatrais ao longo de mais de 40 anos. Este artigo apresenta alguns resultados de análises de obras de música-teatro de Mendes que realizamos por meio da teoria analítica de Nicholas Cook (1998). Através dessas análises, identificamos uma série de procedimentos característicos da linguagem composicional de Gilberto Mendes, das quais destacamos três neste trabalho: 1) a composição cênica a partir de princípios musicais; 2) a teatralização do gesto musical; e 3) as citações e referências. Com o mapeamento das características de sua linguagem composicional, conseguimos colocá-lo em perspectiva com a produção europeia do gênero e, com isso, identificar seus traços idiomáticos e os pontos de convergência com a música-teatro internacional.
Palavras-chave: Gilberto Mendes. Música-teatro. Música contemporânea. Multimídia musical. Nicholas Cook.

Between the sonorous and the visual: the music theater of Gilberto Mendes

Abstract: Gilberto Mendes (1922-2016) was one of the most important Brazilian composers of the second half of the twentieth century. Together with his partners of Grupo Música Nova, in the 60's he brought to Brazil a series of techniques and aesthetics of international contemporary music, updating them to the context of the country. Music theater is one of the expressions that arise in this circumstance. It is a type of work in which the scenic elements are used as resources for musical composition, in the same way as the sound elements, generating a type of creation on the border between music and theater. This genre was established in Europe with Mauricio Kagel. In Brazil, Gilberto Mendes was the first and most important composer in this line, having composed more than 30 works with theatrical elements over more than 40 years. This article presents some results of analyzes of works of music theater of Mendes that we realized through the analytical theory of Nicholas Cook (1998). Through these analyzes, we identify a series of procedures characteristic of the compositional language of Gilberto Mendes, of which we highlight three in this work: 1) the scenic composition based on musical principles; 2) the theatricalisation of the musical gesture; and 3) citations and references. With the mapping of the characteristics of its compositional language, we can put it in perspective with the European production of the genre and, with that, identify its idiomatic traits and points of convergence with the international music theater.
Keywords: Gilberto Mendes. Music theater. Contemporary music. Musical multimedia. Nicholas Cook.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta algumas discussões levantadas na dissertação de mestrado "A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais" (MAGRE, 2017), em que fizemos um mapeamento dos traços mais característicos da obra de música-teatro de Gilberto Mendes (1922-2016), um dos mais importantes compositores brasileiros do período pós-guerra.

Embora Gilberto Mendes tenha iniciado sua carreira musical tardiamente (se comparado aos seus colegas de geração), sua longevidade e lucidez até o fim da vida lhe permitiram formar um grande arquivo composicional que reflete a constelação de transformações sócio-políticas e culturais da segunda metade do século XX e da primeira década do século XXI.

[1] Estudante.

No decorrer dos anos 60, Gilberto Mendes tomou parte nos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* (Cursos Internacionais de Férias para Música Nova) em Darmstadt, à época, um dos mais importantes centros da música contemporânea ocidental, tendo Boulez e Stockhausen como seus líderes estéticos. Poucos anos antes, o Curso havia recebido John Cage para uma conferência que foi decisiva para uma abertura estética na música contemporânea. O impacto causado por John Cage pode ser mensurado no relato de Mauricio Kagel:

> A influência da personalidade complexa de Cage produziu nos últimos anos verdadeiras revoluções de conceito, e a importância de sua contribuição teórica pode ser medida talvez nas obras de alguns jovens compositores europeus. Dele provém a forma "aberta" ou aleatória, em que o intérprete pode escolher na execução a ordem do discurso de diversas estruturas características. [...] Suas propostas sobre a técnica de forma aleatória, suas novas velhas inquisições sobre o tempo, e suas afirmações sobre a necessidade de mais liberdade recreativa, têm incorporado problemas de uma significação muito maior que o ordenamento de uma série de doze sons. Na música contemporânea começou um novo ciclo. (KAGEL, [1958] 1997, p. 484, tradução nossa)

Com a passagem de John Cage por Darmstadt, iniciou-se um processo de rebelião de jovens compositores contra a imposição da técnica serialista, que era, até então, a principal base da estética *darmstadtiana*. Esse momento é descrito por Attinello (2007) como o processo de passagem de um primeiro projeto de Darmstadt, de caráter modernista e centrado no Serialismo, para um segundo projeto, que buscava uma maior liberdade composicional, considerado pelo autor como uma fase pós-moderna. Configuram esta segunda fase, compositores como Henri Pousseur, Luciano Berio, György Ligeti, Mauricio Kagel, Sylvano Bussotti, Dieter Schnebel, dentre outros. Em comum, tais compositores tinham uma tendência à ironia e a uma visão menos séria sobre a música (ATTINELLO, 2007), além de certo interesse pela *performance* cênica na criação musical, em especial, os três últimos compositores citados. Mas, apesar das semelhanças, cada um destes seguiu para o desenvolvimento individual de sua linguagem composicional, se desvencilhando do Serialismo e promovendo uma abertura estética em Darmstadt.

Foi, portanto, este contexto que Gilberto Mendes e seus companheiros de Grupo Música Nova (Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzella) encontraram nos Cursos. Embora não fosse o esperado pelos jovens brasileiros, que partiram para a Europa em busca de conhecimentos sobre o Serialismo, Mendes argumenta que foi positivo ter contato com esse momento ímpar, e ainda afirma que foi importante para uma tomada de decisão sua e de seus companheiros:

> Apesar de ter ido a Darmstadt buscar outro tipo de informação, não fiquei nem um pouco frustrado. Sempre me interessaram muito as novidades e logo me pareceu que ali me colocaria finalmente em dia com todas elas, com todos os aspectos até conflitantes da música de vanguarda daquele momento [...]. De volta ao Brasil, sintetizou-se clara em minha cabeça, como fruto de meditação sobre as contradições observadas, a ideia de que precisava construir a minha linguagem musical particular, e não seguir as linguagens dos outros, sobretudo do Velho Mundo. A lição de vanguarda fora aprendida, mas a aplicação deveria levar em conta o homem novo que éramos, naturalmente, como habitantes de um Novo Mundo. (MENDES, 1994, p. 70)

Um dos caminhos escolhidos por Mendes na busca por uma identidade composicional, foi a incorporação do elemento cênico/visual ao seu repertório, de maneira semelhante aos integran-

tes da segunda geração de Darmstadt – porém, sem ter tido muito contato naquele momento com a obra destes compositores. Assim, Gilberto Mendes enveredou para o campo da música-teatro, gênero ainda em estado latente e que o teve, no Brasil, como primeiro e mais importante representante.

1. MÚSICA-TEATRO

Por se tratar de um gênero pouco estudado no Brasil, consideramos necessário apresentar um breve histórico de suas práticas e definições, a fim de evitar confusões terminológicas e conceituais. Primeiramente, é importante ressaltar que desde seu surgimento, a música-teatro não encontrou uma denominação unificada. De acordo com Salzman e Désí (2008), o termo *musiktheater* surgiu na Alemanha em referência ao trabalho desenvolvido por Kurt Weill após a Primeira Guerra Mundial, sendo que, a partir dos anos 60, este termo foi resgatado, passando a descrever um tipo de criação cênico-musical não-operístico e de caráter experimental. Na língua inglesa recebeu a tradução de *music theater*, mas rapidamente este nome também passou a designar musicais no estilo da *Broadway*.

No Brasil a questão terminológica passa pela mesma situação da língua inglesa. Todavia, como aqui esta prática esteve circunscrita a poucos compositores e não foi teorizada por nenhum deles, usou-se indiscriminadamente durante muito tempo o termo teatro-musical. Se no mundo anglófono a situação é confusa, no Brasil a designação teatro-musical é ainda mais abrangente, pois acolhe, além do musical norte-americano, os musicais com temas nacionais, os teatros de revista, operetas, etc. Em virtude de tal imprecisão, o poeta Florivaldo Menezes (A ODISSEIA, 2006), ao falar sobre a obra de Gilberto Mendes, cunhou o termo "música-teatro", numa tradução poética de *Musiktheater* para o português.

Do ponto de vista histórico, os estudos sobre a música-teatro apontam diversas possibilidades de precursores. De modo especial, John Cage foi uma importante influência para o desenvolvimento do gênero, não por ter composto nesta linha, mas sobretudo pelo pensamento teatral que percorria sua estética e filosofia como um todo.

Conforme apontado anteriormente, um dos "carros-chefes" dos compositores da segunda geração de Darmstadt foi a exploração dos recursos cênicos em criações musicais. Dentre eles, Maurício Kagel tem importância incontestável no estabelecimento da música-teatro enquanto um gênero musical, não apenas por ter sido um dos primeiros a experimentar esta linguagem, mas também em função de sua atividade docente[2].

Matthias Rebstock (2012), na tentativa de circunscrever as bases desta prática, aponta cinco sintomas gerais do que seria o teatro composto, termo análogo ao que aqui entendemos por música-teatro. São eles: 1) a organização de materiais musicais e cênicos a partir de técnicas composicionais musicais; 2) a equidade entre todos os elementos constituintes da obra, de modo que todas as expressões envolvidas tenham igual importância; 3) a noção de que muitas vezes as estratégias composicionais não são percebidas na *performance*, mas são importantes na medida que, sem elas, a obra não chegaria àquele resultado; 4) a distinção entre o processo de criação do teatro convencional, em

[2] Em 1974, Kagel fundou a disciplina de neues musiktheater na Escola Superior de Música de Colônia, tendo lecionado até 1997 e sendo responsável pela formação de importantes compositores das gerações seguintes.

que os estágios de criação são bem definidos e conduzidos por diferentes indivíduos, e a música-teatro, em que todos os estágios são centralizados pelo compositor; e 5) a condição *work in progress*, pois obras dessa natureza normalmente se concretizam apenas na *performance*, muitas vezes com o prolongamento do ato composicional durante todo o processo de encenação.

Em nossa investigação, percebemos que Gilberto Mendes, embora estivesse a par dos acontecimentos na música contemporânea europeia, não se alinhava diretamente a nenhuma dessas questões, posto que o contexto brasileiro, ainda dominado pela estética nacionalista, era bem diverso do europeu. Assim, diferentemente dos compositores da segunda geração de Darmstadt que chegaram à linguagem cênica como uma forma de desarticular a supremacia do Serialismo Integral, observamos que Gilberto Mendes chegou à música-teatro sem negar tal técnica, embora não a utilizasse de maneira ortodoxa. Deste modo, mapeamos os elementos que constituem a linguagem composicional de música-teatro de Gilberto Mendes, observando-os em perspectiva com a produção europeia, a fim de identificar seus traços idiossincráticos.

2. METODOLOGIA ANALÍTICA

Para compreender o pensamento criativo de um artista, é imprescindível analisar sua obra. Em nossa pesquisa, buscamos entender como Gilberto Mendes lançou mão de elementos cênicos e plásticos e os relacionou com o *métier* do ofício composicional. Para tanto, era necessário encontrar uma teoria analítica capaz de nos fornecer meios de, sob os mesmos parâmetros, abordar elementos de diferentes linguagens artísticas. Destarte, recorremos à teoria de multimídia musical do musicólogo Nicholas Cook (1998).

Em seu livro *Analysing Musical Multimedia*, Nicholas Cook propõe uma ferramenta analítica para obras hibridas que tenham a música como uma das expressões envolvidas. Essa teoria consiste no estabelecimento de três modelos básicos de multimídia, ou seja, três maneiras diferentes de relacionamento entre mídias[3]. São eles: conformidade (*conformance*), complementação (*complementation*) e contestação (*contest*). Para chegar a um (ou mais) desses modelos, o autor criou um teste no qual, através do confronto entre duas ou mais mídias, é possível avaliar o quanto e como estas se relacionam. Trata-se do teste de similaridade, seguido do teste de diferença nos casos em que o primeiro não alcance êxito.

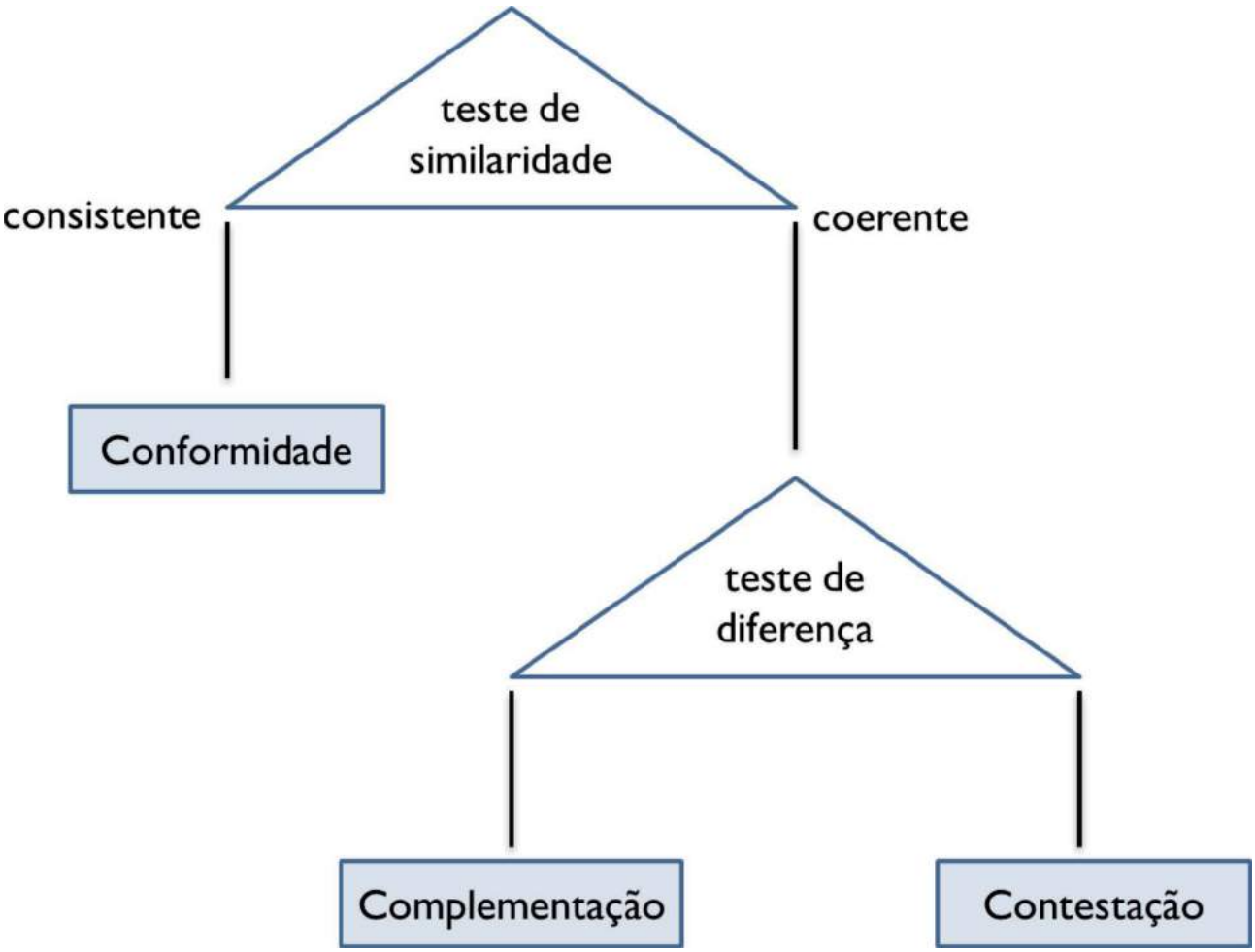
O teste de similaridade é baseado na distinção proposta por Lakoff e Johnson (1980 apud COOK, 1998) entre metáforas consistentes e coerentes. Os autores fazem comparações entre metáforas e consideram uma relação consistente quando não há diferença qualitativa entre dois enunciados, ou seja, quando ambos se referem a uma mesma situação de maneira igual, apenas com discursos diferentes. Por outro lado, uma relação coerente ocorre quando as metáforas ainda se relacionam a uma mesma imagem, porém, através de discursos qualitativamente diferentes. O primeiro passo do teste de semelhança consiste em identificar se as mídias componentes de uma determinada Instância de Multimídia (IMM) são consistentes umas com as outras. Caso positivo, o resultado desse teste irá

[3] Na abordagem de Cook, "mídia" se refere a todo e qualquer transmissor de signos, inclusive as linguagens artísticas. Nessa perspectiva, expressões como música, teatro, desenho, etc., são entendidas como mídias.

determinar que aquela IMM encontra-se em conformidade. Cook sugere que, para verificar se uma IMM está de fato em conformidade, deve ser possível inverter as proposições de tal modo que o significado prevaleça o mesmo.

Caso o teste de semelhança tenha um resultado negativo, revelando que as mídias não são consonantes, então haverá uma relação coerente. Neste caso, será necessário aplicar o teste de diferença para verificar como as mídias se relacionam e, portanto, em que modelo básico tal IMM se encaixa. O teste de diferença parte do mesmo princípio do teste de semelhança: colocar as mídias em contato e observar sua interação. Neste caso, porém, já sabendo que haverá tensão entre as mídias, o objetivo é analisar se a tensão é resolvida e como isso ocorre. O teste de diferença será bem-sucedido quando o resultado indicar uma relação de contestação entre as mídias. Esse é o modelo mais distante da conformidade, pois, enquanto no primeiro as mídias se fundem praticamente apagando seus limites, aqui as mídias competem no mesmo terreno, uma tentando impor suas características sobre a outra. Por sua vez, o modelo de complementação também surge a partir do teste de diferença. Porém, neste caso, as mídias quando colocadas em contato conseguem se complementar através do preenchimento mútuo de espaços vazios que uma oferece à outra.

Figura 1. Testes de similaridade e diferença (COOK, 1998, tradução nossa).



Embora o autor sustente a ideia de que sua teoria se aplica a toda e qualquer obra de multimídia musical, na prática, sua abordagem é muito mais direcionada às particularidades de produtos audiovisuais. Portanto, para a análise de música-teatro, foram necessárias adaptações às especificidades do gênero, porém, sem descaracterizar sua concepção.

3. RESULTADOS OBTIDOS

Em nosso trabalho, foram analisadas quatro obras de Gilberto Mendes, escolhidas a partir de dois critérios. Primeiro, de ordem cronológica, em que selecionamos sua primeira e última obra do gênero, respectivamente *Cidade* (1964) e *Escorbuto: Cantos da Costa* (2006). Com isso, buscamos compreender como se deu a transformação de sua linguagem composicional ao longo de sua trajetória. Curiosamente, *Cidade* é a obra mais complexa do ponto de vista da seleção e organização de materiais, em que lançou mão de inúmeros objetos como máquinas de escrever, enceradeiras, calculadoras, aspirador de pó, além de instrumentos tradicionais, gravações, cenário e iluminação. O fato de sua primeira música-teatro ser mais complexa que as posteriores, apesar de curioso, é absolutamente coerente com o momento em que foi escrita, ainda sob forte influência da música experimental. Percebemos que, ao longo de sua carreira, Gilberto Mendes depurou sua poética, simplificando os materiais composicionais e voltando sua atenção para a construção de múltiplas camadas de significação.

As outras duas obras foram selecionadas, por um lado, por apresentarem de forma mais evidente as técnicas composicionais aplicadas à organização cênica, e por outro, por concentrarem uma maior diversidade de signos da linguagem teatral, o que nos permitiria uma melhor visão sobre o tratamento de Mendes sobre estes elementos. Sob esses critérios, abordamos as obras *Son et Lumière* (1968) para gravação e ação cênica de uma modelo e fotógrafos, e *O Último Tango em Vila Parisi* (1987), para orquestra sinfônica e ação cênica do maestro e dois violinistas.

Embora tenhamos nos dedicado à análise mais pormenorizada dessas quatro obras, fizemos uma observação minuciosa de todas as músicas-teatro de Mendes, a começar por um processo de catalogação de todas as obras em que o compositor utiliza qualquer elemento cênico. Deste levantamento, identificamos 35 obras com traços teatrais, das quais consideramos 17 como sendo música-teatro em sentido estrito[4]. Somadas todas essas análises, localizamos uma série de características recorrentes na música-teatro de Mendes. A seguir, falamos brevemente sobre cada uma delas.

A composição cênica a partir de princípios musicais. Esta não é uma característica exclusiva da música-teatro de Mendes, mas antes, um dos traços fundamentais do gênero. Consiste na aplicação de técnicas e conceitos do campo musical na estruturação de obras cênicas ou cênico-musicais, o que faz com que este tipo de criação prevaleça no campo das práticas musicais, ainda que possua certa ambiguidade no resultado. No caso de Gilberto Mendes, observamos sobretudo a ideia de contraponto entre as linguagens cênica e musical. Nem sempre com o rigor de um contraponto renascentista, mas muitas vezes influenciado por essa estética, fruto de sua participação como cantor no Madrigal Ars Viva. O contraponto foi a forma encontrada por Gilberto Mendes para colocar as

[4] As demais obras, embora possuam alguns elementos cênicos, não se caracterizam como música-teatro. Estas, definimos como "Obras musicais com presença de elementos cênicos" (MAGRE, 2017).

linguagens em contato e criar múltiplas camadas no plano da recepção, gerando estranhamento e situações absurdas.

A teatralização do gesto musical. Este também é um processo comum na música-teatro em amplo sentido, sendo um recurso muito utilizado por Georges Aperghis e Mauricio Kagel. Gilberto Mendes, contudo, faz muita referência a este princípio em seu discurso, porém, na prática, utiliza-o com parcimônia. Entendemos que há uma tentativa em justificar seus procedimentos composicionais, sobretudo num contexto em que a música-teatro era pouco praticada.

Citações e referências. Diferentemente do ponto anterior, este é largamente explorado por Gilberto Mendes em sua música como um todo, mas principalmente em sua música-teatro. Aqui, o compositor não se limita apenas a fazer referências no material musical, mas explora todo tipo de possibilidade plástica e cênica, como, por exemplo, quando recria cenicamente o quadro "O Beijo" de Gustav Klimt em sua obra *Der Kuss*, ou quando indica que o maestro em *O Último Tango em Vila Parisi* imite personagens do cinema expressionista alemão. Sua escrita atravessa as linguagens artísticas, criando diferentes planos interpretativos, conforme o maior ou menor conhecimento que o receptor tenha dos conteúdos referenciados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da pesquisa à qual este artigo se vincula, fomos capazes de identificar diversos elementos que constituem a linguagem composicional de Gilberto Mendes para a música-teatro. A utilização da teoria de multimídia musical de Nicholas Cook nos revelou formas muito particulares pelas quais o compositor cria seus contrapontos midiáticos e camadas de significações. Além do reconhecimento dos traços cênicos e musicais mais recorrentes em sua música-teatro, também destacamos três práticas que, ainda que não sejam exclusivas do compositor, são trabalhadas de maneira muito particular por ele. Isso revela uma linguagem idiossincrática, que reflete as preocupações estéticas e conceituais vivenciadas no contexto brasileiro, e não uma mera transposição de uma prática estrangeira para cá.

Desse modo, este trabalho ambiciona oferecer aportes para inserir Gilberto Mendes no debate internacional sobre a música-teatro, além de contribuir para o estabelecimento de um *corpus* teórico sobre a música-teatro brasileira, em diálogo com outros pesquisadores que vêm se debruçando sobre o tema.

REFERÊNCIAS

A ODISSÉIA Musical de Gilberto Mendes. Roteiro, produção, direção e edição de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2006. 1 DVD (117 min.).

ATTINELLO, Paul. Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt. *Contemporary Music Review*, Londres, v. 26, n. 1, p. 25-37, fev. 2007.

COOK, Nicholas. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

KAGEL, Mauricio. (1958). John Cage en Darmstadt. In: BORIO, Gianmario; DANUSER, Hermann (Org.). *Im zenit der moderne:* Die Internationalen Ferienkurse für Neue Music Darmstadt 1946-1966. Freiburg: Rombach Verlag, 1997. p. 483-484.

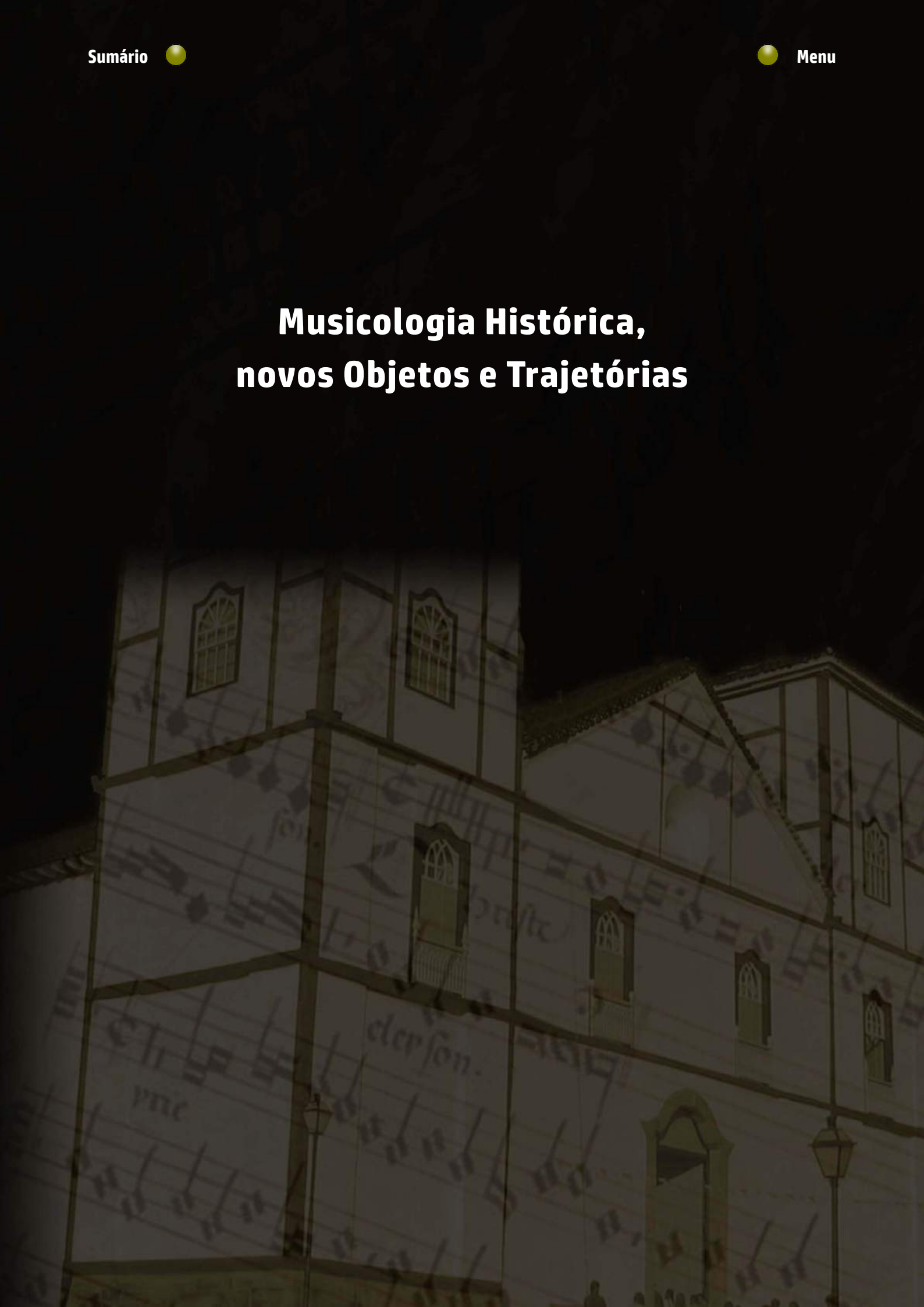
MAGRE, Fernando de Oliveira. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. 2017. 190 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical:* dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco. São Paulo: Edusp, 1994.

REBSTOCK, Matthias. Composed theatre: mapping the field. In: REBSTOCK, Matthias e ROESNER, David (Ed.). *Composed Theatre:* aesthetics, practices, processes. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.

SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. *The new Music Theater:* seeing the voice, hearing the body. Londres: Oxford University Press, 2008.

Musicologia Histórica, novos Objetos e Trajetórias



A MÚSICA SERTANEJA EM UMA ORQUESTRA DE VIOLEIROS: IDENTIDADE, CONFIGURAÇÕES ESTILÍSTICAS E REPRESENTAÇÕES NA ORQUESTRA DE VIOLEIROS DO ESTADO DE GOIÁS

Murilo Marçal Meireles[1] (UFG)
mmmurilo18@hotmail.com
Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães[2] (UFG)
albernaz.fn@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objeto de estudo a Orquestra de Violeiros do Estado de Goiás, grupo musical fundado na década de 80, no município de Goiânia-Go, e que desde então tem se dedicado à prática da música caipira e da música sertaneja em Goiás. O objetivo desse estudo consistiu em investigar as peculiaridades da Orquestra, analisando suas configurações identitárias e o conteúdo estilístico do seu repertório. Nesse sentido, visando compreender o sentido das ações desenvolvidas pelos protagonistas dessa formação musical realizamos análises específicas sobre a obra, a história, o contexto sociocultural em que o conjunto está inserido, bem como exploramos aspectos da sua identidade cultural e os elementos idiomáticos concernentes ao seu fazer artístico-cultural. A pesquisa adotou como metodologia uma abordagem qualitativa, a qual, embasando-se em fontes bibliográficas de estudos sociológicos e culturais, trouxe dados relativos ao campo de produção musical do grupo dentro de seu universo sonoro e estilístico. Os resultados indicaram que a atuação do conjunto proporciona a preservação de valorosas tradições em torno da música caipira e da música sertaneja, ativando nos seus integrantes significativas memórias que contribuem para o processo de identificação desses indivíduos com uma cultura nacional de raiz, gerando neles um leal sentimento de pertencimento social.
Palavras-chave: Orquestra de Violeiros. Identidade. Música Caipira. Música Sertaneja.

The country music in a Violist Orchestra:
identity, stylistic configurations and representations in the Orquestra de Violeiros do Estado de Goiás

Abstract: This paper aims to analyze the Orquestra de Violeiros do Estado de Goiás, a music group, formed in the 80's in Goiania - GO, and has been developing a great job through the whole state since then touching Música Caipira and Música Sertaneja. The objective was to exam the identity and stylistic aspects which makes part of the orchestra in the practice of his repertoire. In this sense, aiming at understanding the meaning of the actions developed by the protagonists of this musical formation, we carry out specific data about the whole work, the history and the social context in which the music group is inserted, as well as explore the idiomatic elements which pertains to their artistic and cultural performances. The research methodology was formed from a qualitative approach, which is based in part on bibliographical sources of sociological and cultural studies, brought data related to the group´s musical productions field within its sonic and stylistic universe. The results indicated that the performance of the ensemble provides the preservation of valuable traditions around country music and country music, activating in its members significant memories that contribute to the process of identifying these individuals with a national culture of root, generating in them a loyal sense of belonging.
Keywords: Violist Orchestra. Identity. Country Music.

INTRODUÇÃO

As orquestras de violeiros são pouco mencionadas em pesquisas acadêmicas. Na busca por pesquisas científicas a respeito dessa temática ficou evidenciado que apesar de se tratar de um fenômeno cultural vigente no Brasil, têm sido poucos os trabalhos acadêmicos relacionados ao assunto. As pesquisas encontradas, em sua maioria, estão voltadas diretamente para a viola caipira, predomi-

[1] Escola de Música e Artes Cênicas/UFG.
[2] Escola de Música e Artes Cênicas/UFG.

nando nelas uma ligação a métodos de estudo e performance instrumental, ou, comumente, versam sobre conceitos e concepções histórico-musicológicas sobre o instrumento supracitado.

Nesse sentido, ressalta-se que a ideia de desenvolver esta temática no meu curso de mestrado se constituiu pelo fato da pouca produção científica e, também, pela busca de uma abordagem mais ampla sobre a Orquestra de Violeiros do Estado de Goiás (OVEG). Isso porque, inicialmente, o grupo foi objeto deste pesquisador em seu trabalho de conclusão de curso na graduação[3], o qual teve a sua vertente direcionada para a área da Educação Musical. Na ocasião foi constatada a eficácia do ensino coletivo como metodologia favorecedora do ensino-aprendizagem e das ações socioeducacionais da Orquestra. Vista por outro prisma, agora pelo viés da cultura, tornou-se necessário desenvolver outras questões visando a realização de um estudo histórico-cultural acerca do universo artístico, estilístico, estético e sonoro da OVEG, produzindo assim material para novas produções bibliográficas, buscando novas possibilidades para elaboração de estudos musicológicos, assim como de pesquisas que envolvam estes conjuntos musicais específicos.

Neste trabalho foi abordada a formação, o desenvolvimento, os procedimentos metodológicos das atividades musicais da OVEG, bem como o saber musical dos integrantes e os aspectos de identidade ligados ao contexto social e aos gêneros musicais em que o grupo se insere: a "**Música Caipira**" e a "**Música Sertaneja**". Conforme pôde ser observado, o repertório do grupo é composto dos supracitados gêneros musicais, os quais são exclusivamente cultivados nas práticas musicais do grupo. Estes conceitos estilísticos por vezes se confundem no senso comum, sendo frequentemente identificados como sinônimos. Para José Martins (1975) tal ideia é reforçada pelo fato desses gêneros circularem na mesma dimensão geográfica – São Paulo, Goiás, Minas Gerais, Paraná, – no entanto, esta identificação, segundo o autor, é errônea. Os termos se referem a gêneros diferenciados, cada qual contido em sua própria realidade social (Ibidem, 1975), existindo entre eles distinções marcadas por contextos temporais, espaciais, estilísticos e estéticos.

A música caipira (também chamada de "música sertaneja de raiz") consiste em uma prática associada ao universo rústico caipira, e que integra os rituais religiosos, festivos e as atividades do homem do campo nas zonas rurais habituais. A música sertaneja, propriamente dita, é o resultado da compreensão e decomposição desse universo pelo meio urbano-industrial, sendo consumida no mercado criado pelos movimentos urbanizadores. Desligando-se das antigas práticas do homem caipira, a música sertaneja participa de um circuito mercadológico formado por programas radiofônicos e gravadoras de discos, que é sustentado pelas lembranças culturais de um mundo rústico em extinção (MARTINS, 1975). Para melhor entender, José Tinhorão (1991) observa que a música caipira nasceu da oposição gerada entre campo e cidade, tendo sido Cornélio Pires um dos primeiros pioneiros de sua divulgação por volta de 1910, quando foram gravados os primeiros discos sertanejos na Casa Edison[4]. A música sertaneja recebe esse nome já em meados do século XX, no momento em que a música caipira começa a dialogar com a produção midiática (CALDAS, 1979) passando por um gradativo processo de ressignificações, o qual a distanciaria, cada vez mais, de suas origens rurais.

[3] **A Educação Musical na Orquestra de Violeiros do Estado de Goiás**. Goiânia, 2011.

[4] Fundada em 1900 por Frederico Figner, no Rio de Janeiro, é a primeira casa gravadora no Brasil e na América do Sul.

Em aquiescência a essas teorias, o historiador Gustavo Alonso mostrou em sua tese de doutorado[5] que na segunda metade do século passado foi estabelecida uma radical separação entre os músicos caipiras e os músicos sertanejos. Segundo o autor, os primeiros de fato representavam as tradições e valores da população camponesa e rejeitavam quaisquer mudanças estéticas na música rural, ao passo que os segundos, sedentos pela modernização musical trazida pela influência dos ritmos estrangeiros na música brasileira, se desvincularam das raízes populares do campo e passaram a cultivar um novo gênero comerciável no âmbito urbano-industrial (ALONSO, 2011).

Ante o exposto, interrogamos se existem e quais são as contribuições provenientes da prática musical da OVEG, a partir das seguintes questões: Como este conjunto musical surgiu? Qual é o perfil sociocultural dos integrantes e do seu público? Quais são as características estéticas e estilísticas do repertório tocado e como este é selecionado? Como acontecem os ensaios, as apresentações e a divulgação artística? Qual a importância desta atuação para os integrantes do grupo? Tais questionamentos norteiam o desenvolvimento deste trabalho, sendo investigados e respondidos por meio da análise dos dados coletados e dos autores que os fundamentam. Nosso objetivo geral foi, portanto, investigar a OVEG, analisando aspectos de sua identidade cultural, as configurações estilísticas do repertório e as contribuições sociais inerentes a essa manifestação cultural.

Este estudo de caso ocorreu por meio da inserção do investigador no campo de pesquisa (BOGDAN e BYKLEN, 1994), o qual teve como função precípua a observação do fenômeno artístico-cultural vivenciado pela OVEG, visando o seu melhor entendimento e compreensão. Os procedimentos realizados foram: levantamento bibliográfico, consultas aos acervos documentais do grupo, observações de ensaios e apresentações – registradas em diário de campo –, aplicação de questionário e entrevistas com os integrantes e receptores deste fenômeno cultural. Verificamos aqui a interação com o público, o contexto sociocultural em que o conjunto está inserido, bem como os aspectos de sua identidade e as suas contribuições para a sociedade.

1. PANORAMA GERAL DAS ORQUESTRAS DE VIOLEIROS

O processo de formação das orquestras de violeiros no Brasil remonta a um fenômeno cultural relativamente recente. A Orquestra de Violeiros de Osasco (SP) seria a pioneira dentre as diversas orquestras espalhadas pelo Brasil, tendo sido criada por um maestro chamado Marino Cafundó, no ano de 1967. Entretanto, somente na década de 90 se observaria uma multiplicação desses grupos musicais (GUERRA, 2016).

Inicialmente, Cafundó teria reunido oito duplas de violeiros para apresentá-los em uma festa na cidade de Angatuba, interior de São Paulo. Surgia, então, a primeira orquestra de violeiros do país, que passou a viajar por todo o sudeste, se apresentando em diversos eventos. Chegou a se apresentar com 146 (cento e quarenta e seis) violeiros durante a inauguração do Salão dos Romeiros, na cidade de Aparecida do Norte. Além disso, já participou de diversos programas de televisão e rádio e já tocou com vários ícones da música sertaneja como Sérgio Reis, Tonico & Tinoco e Ca-

[5] Cowboys **do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira**. Niterói, 2011.

cique & Pajé no Teatro Municipal de São Paulo. Ao longo de sua trajetória o grupo já gravou inúmeros discos. [6]

Segundo Rosa Nepomuceno (1999) foi graças a Orquestra de Violeiros Osasquense e ao cultivo do seu repertório que a música caipira sobreviveu no município de Osasco, uma vez que a cidade se tornara um grande polo industrial, onde restaram poucas tradições culturais. Também é importante observar a influência que o grupo exerceu na prática violeirística nacional, visto que o registro de sua criação marcou o começo de uma posterior e crescente formação cultural no Brasil, o "fenômeno orquestrado pelos violeiros" (DIAS, 2010), que ocorrera com maior intensidade, sobretudo, nas duas últimas décadas.

Antônio Guerra (2016) narra detalhadamente as peculiaridades das orquestras de violeiros, assim dispondo: "Esses agrupamentos musicais caracterizam-se, sobretudo, por serem compostos por vários violeiros, dirigidos por um regente, também violeiro. **Algumas Orquestras são formadas apenas por violas, mas é comum também encontrarmos grupos com cantores (solo, em dupla ou coral) e instrumentos variados, como violão, contrabaixo, percussão, acordeon, flauta, entre outros**. Um segundo elemento que define as Orquestras de Violeiros é o seu **repertório baseado nas canções clássicas da música sertaneja raiz** (Grifos meus). Tem-se, assim, a tradição da música caipira como a essência estética das Orquestras de Violeiros" (p. 86).

Acreditamos que a existência da OVEG, com fundação registrada no início da década de 80, possua juntamente com a Orquestra de Osasco e a Orquestra de Violeiros Coração da Viola (esta fundada na década de 70) importante relevância no que diz respeito ao florescimento deste cenário violeirístico moderno. Uma vez ocupando a terceira posição no cenário nacional em termos de pioneirismo, sendo menos antiga apenas em relação às duas orquestras paulistas trazidas à baila, verificamos que Goiás foi o segundo estado brasileiro a vivenciar o processo que iniciou a disseminação das orquestras de violeiros no país. Esta constatação pôde ser conferida no ulterior relato de Renato Pedro (2013), quando o autor versou sobre o surgimento das primeiras orquestras de violeiros brasileiras e do engajamento destes grupos musicais: "Após a orquestra de Osasco, encontramos informações sobre o surgimento da Orquestra de Violeiros Coração da Viola de Guarulhos-SP, grupo que pertencia à AGAS – Associação Guarulhense de Artistas Sertanejos. Essa orquestra gravou dois discos: o primeiro com o nome do grupo em 1980 e o segundo Violas no Natal de 1981. Porém, não conseguimos precisar corretamente a dada de formação do grupo; identificamos somente que foi durante a década de 1970. Essa agremiação contou com a participação da dupla Pena Branca e Xavantinho ainda em início de carreira. Em seguida localizamos a Orquestra de Viola de Mauá, fundada em 1990. A partir de então, diversos grupos com características semelhantes começaram a se organizar principalmente na região centro sul do país" (p. 68).

Destarte, constatamos que nas quatro últimas décadas do século passado, em um sistema inicialmente lento e gradual, foram surgindo as primeiras orquestras de violeiros. Estas seriam, pois, as principais responsáveis pela formação de um novo cenário na cultura brasileira: a instauração de um perfil esteticamente orquestrado na música caipira e na música sertaneja. A instauração destes primeiros conjuntos serviu como modelo e estimulou a formação de outras agremiações musicais, as

[6] Informações extraídas do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <dicionariompb.com.br/orquestra-de-violeiros-de-osasco>. Acesso em: 01 de setembro de 2017.

quais, provavelmente, neles se inspiraram. Consecutivamente, essa produção cultural culminou-se em um largo processo de disseminação das orquestras de violeiros, sobretudo, a partir dos anos 90 e, mais intensamente, na primeira década do século XXI.

2. A ORQUESTRA DE VIOLEIROS DO ESTADO DE GOIÁS

O conjunto, surgido na capital goiana, no ano de 1982, teve como fundador um radialista pernambucano chamado Augusto Saraiva Tenório, conhecido como Ted Jones, o qual coordenou o grupo entre os anos de 1982 e 1992. Quando a Orquestra foi criada, os músicos ainda não tinham sequer um local próprio para os ensaios e, por isso, improvisavam lugares para realização de suas atividades, as quais eram realizadas no Bairro *Goyá*, situado na região oeste de Goiânia. A primeira regente foi a maestrina Mara Santos, pseudônimo artístico de Altiva da Silva Saraiva, mulher de Ted Jones. O segundo e contemporâneo regente é o maestro Geraldo Alves Pereira. Este, por sua vez, exercera a função de coordenador do grupo entre os anos de 1993 e 1998, passando, em 1999, a atuar como regente titular. [7] As três figuras supracitadas são consideradas peças fundamentais na concretização e efetivação da Orquestra de Violeiros do Estado de Goiás como patrimônio cultural goiano, sendo eles, os maiores responsáveis pelo trabalho até então desenvolvido.

Notamos que praticamente todos os componentes se incorporaram e permaneceram no conjunto musical de maneira semelhante a como foram instituídas as primeiras Turmas Caipiras criadas por Cornélio Pires no início do sec. XX (CALDAS, 1999), isto é, com o ajuntamento de grupos sertanejos manifestantes da cultura caipira: "A Orquestra de Violeiros do Estado de Goiás surgiu no encontro de músicos da falada música caipira. Duplas sertanejas reunindo naquele ano de 82, no mês específico de junho, e fundou-se a Orquestra de Violeiros do Estado" (PEREIRA, 2017) [8].

A média de idade dos integrantes é de aproximadamente sessenta e sete (67) anos. A maior parte deles está na faixa etária dos sessenta (60) e dos (setenta) 70 anos, logo, é um meio social composto majoritariamente por pessoas da terceira idade. No geral são pessoas humildes e que se autodenominam "autênticos sertanejos". Muitos deles exercem outros ofícios paralelos ao serviço na Orquestra, se apresentando musicalmente em lugares variados, ou exercendo outras profissões como: pedreiros, serventes, pintores de parede, vendedores, autônomos, empregados domésticos, etc. Os que se dedicam exclusivamente à música, geralmente formam duplas e trios sertanejos, gravam CDs e desenvolvem seus trabalhos particulares em festas e eventos sociais diversos. Inclusive, além desses músicos ainda atuantes, vale ressaltar que a Orquestra conta com a participação de renomados cantores que estiveram em atividade no cenário musical regional como, por exemplo, a conhecida e tradicional dupla goiana "Sinval & Dalmy".[9]

Dos totais vinte e seis (26) membros da OVEG, vinte e um (21) são do sexo masculino e cinco (05) do sexo feminino. Todos os entrevistados são de origem interiorana e/ou rural, sendo 64%

[7] Informações disponíveis em: <cultura.seduc.go.gov.br/orquestra-de-violeiros/>. Acesso em: 20 de junho de 2017.
[8] Entrevista concedida por Geraldo Pereira, maestro da Orquestra de Violeiros do Estado de Goiás, em Trindade, no dia 30 de junho de 2017.
[9] Famosa dupla sertaneja goiana que viveu seu auge na década de 60.

deles oriundos do interior do estado de Goiás e 36% advindos do interior de outros estados, principalmente de Minas Gerais e de São Paulo. Confirmando o relato do maestro ao dizer que "eles são do campo, são gente da roça" (PEREIRA, 2017), praticamente todos os integrantes alegaram ter nascido e habitado na zona rural antes de se mudarem para Goiânia-GO. Muitos deles contaram que vieram para a capital buscando a realização do sonho de ingressar e seguir numa carreira musical. Embora já tenha muitos anos que eles vêm habitando na capital, e assim, adquirido modo de vida e costumes urbanos, é possível perceber que eles ainda trazem consigo uma identidade rural. Essa identidade, segundo os historiadores, é inerente à própria cultura do povo goiano tendo sido estabelecida a partir do período de transição do séc. XVIII para o séc. XIX, momento em que o estado de Goiás, após a decadência do período da exploração do ouro, teve os recursos da agropecuária como principal fonte econômica, passando de uma sociedade aurífera para uma sociedade agropastoril (CHAUL, 1998; BOTELHO, 2002).

A música sertaneja e sua reprodução midiática, para Ivan Vilela (2013), funcionam como fatores "aglutinantes e reenraizantes" dos valores de vida do homem caipira que se tornou urbano, agindo como "mantenedora dos valores referenciais desse povo no momento e após o êxodo rural" (p. 145). Essa ação é nitidamente observada nos integrantes, visto que, ao atuarem musicalmente no meio sertanejo pela OVEG, eles divulgam e revivenciam práticas culturais do passado, mantendo-as ativas: "Para mim eu faço o que eu gosto, a gente está fazendo o que gosta, está muito bom ainda. Porque se a gente parar de tocar perde toda a noção do tempo... Eu já estou velho, já de idade, então eu tenho que cuidar ainda, até o fim" (M7, 2017) [10].

A OVEG possui em sua composição instrumental uma estrutura variada. Envolve, além das violas caipiras, os violões, as sanfonas/acordeons e o contrabaixo elétrico. A maioria dos músicos é violonista, seguido de sanfoneiros/acordeonistas, violeiros e o contrabaixista, ficando, ainda mais evidente, que não há na Orquestra uma sonoridade central pautada na viola caipira e nem a intenção de promover o estudo específico deste instrumento. Em termos teóricos, o que seria uma "Orquestra de Violeiros", na prática mais funciona como uma "Orquestra de Violeiros e Sanfoneiros", sonoramente definida e caracterizada pelos solos das sanfonas, harmonizados pelo acompanhamento integrado dos acordes dos violões e das violas (estes tocados pelos músicos genericamente denominados "violeiros") e pela marcação rítmico-melódica do contrabaixo elétrico.

Hodiernamente, o grupo é composto por treze violonistas, seis sanfoneiros/acordeonistas, cinco violeiros e um contrabaixista, todos também cantores. Eles foram unânimes em afirmar que tiveram os primeiros contatos práticos com a música caipira ainda na infância, mas que nunca estudaram música formalmente, isto é, de maneira sistematizada como acontece, por exemplo, em escolas específicas de arte, como nos conservatórios de Música: Modéstia parte falando, que eu sou violeiro, cantor sertanejo, eu não frequentei escola de música. Eu sou artista, violeiro, toco viola e violão, modestamente falando, mas eu sou um artista prático (M10, 2017). No geral, também asseguraram que aprenderam a tocar e cantar "por vocação", "de ouvido", "olhando as pessoas" e alegaram que o início de suas práxis musicais se deu pelo estímulo de amigos, familiares ou parentes mais próximos.

[10] Entrevista concedida por um músico da Orquestra de Violeiros do Estado de Goiás, em Trindade-GO, no dia 30 de junho de 2017.

É perceptível que o largo período de prática e vivência com a música proporcionou aos integrantes da OVEG uma aguçada musicalidade, que é demonstrada no caráter objetivo e informal do fazer musical do grupo, o qual ocorre de maneira natural, instintiva, isto é, sem utilizações de linguagens teórico-musicais. Penna (2003), falando sobre esse tipo de contexto musical, contradiz o ultrapassado pensamento de que "(...) 'saber música' ou 'ser músico' corresponde à capacidade de ler uma partitura. Esse tipo de concepção, dominante em muitos espaços sociais, desvaloriza a vivência musical cotidiana de quem não tem estudos formais na área; deslegitima, ainda, inúmeras práticas musicais que não se guiam pela pauta e não dependem de uma notação, encontradas em diversos grupos sociais, sendo muito comuns na música popular brasileira" (p. 72).

Tais dizeres remetem às propriedades sociomusicais peculiares do contexto social deste agrupamento musical. Elas encontram-se "intimamente relacionadas a uma experiência significativa, vívida, motivo de questionamento, inquietação, busca e desenvolvimento" (CUNHA, 2010, p. 234). Nesse sentido, a atividade musical da OVEG, embora marcada pela ausência de formalidade, pode ser entendida como uma linguagem "organizada, sistemática, executada fora do quadro do sistema formal para oferecer tipos selecionados de ensino a determinados subgrupos da população" (GADOTTI, 2005, p. 02), atendendo assim o contexto social dos seus integrantes.

Assim como o regente, os demais integrantes da OVEG apreciam e cultivam a música caipira e a música sertaneja, intituladas por eles de forma genérica de "música sertaneja de raiz", "música raiz", "sertanejo raiz": "a música sertaneja ela é uma música específica: o gênero sertanejo. Ou seja, música de raiz. É onde conta a história, o sofrimento e a alegria do homem do campo [...] A música sertaneja raiz é a música caipira" (PEREIRA, 2017). Segundo eles, além de dar continuidade a cultura, os objetivos básicos do conjunto são: valorizar a "verdadeira música caipira" e levar alegria e motivação para o público "cantando a vida no campo", ou seja, falando das "aventuras e desventuras do homem da roça e suas origens", reacendendo, assim, a **memória popular:** "Com suas canções a Orquestra quer reacender a memória popular do povo goiano, e cantar as músicas que falam do campo, das aventuras e dos sentimentos do homem sertanejo"[11]. Esse contexto de memória, colocado no âmbito inerente à OVEG, amolda-se ao pensamento de Maurice Halbwachs (2006) que, ao falar sobre o assunto, descreve as memórias como sendo construções próprias de grupos sociais específicos. Significa dizer que é uma determinada formação grupal quem determina o que é ou não memorável e os lugares onde essa memória deverá ser preservada. Para Halbwachs existem dois tipos de memórias: a individual e a coletiva. A memória individual é construída socialmente, só existindo na medida em que o indivíduo é produto de um grupo do qual ele participa e sofre influência. Já no caso da memória coletiva, o grupo é o portador da memória, e cada componente desse grupo com ela se identifica (HALBWACHS, 2006).

De acordo com Stuart Hall (2006), a identidade, dentro de uma concepção sociológica, "é formada na interação entre o eu e a sociedade". Ela abrange as construções discursivas do sujeito e "preenche o espaço entre o interior e o exterior – entre o mundo pessoal e o mundo público" (HALL, 2006, p. 11). Com base nisto, é possível estabelecer uma relação entre memória e identidade. Assim como as memórias individuais e coletivas são construídas dentro de um contexto social, as identida-

[11] Disponível em: <http://g1.globo.com/goias/noticia/2013/02/orquestra-de-violeiros-abre-programacao-doteatro-sesi-em-go.html>. Acesso em: 01/12/17

des também “nunca são singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos” (HALL, 2011, 108). Nesse sentido, as memórias nada mais são do que importantes fontes de identidade social, as quais segundo Halbwachs (2006) se encontram em constantes processos de mudanças e transformações, sendo moldadas principalmente diante da diferença entre dois momentos: o passado vivido e o passado rememorado no presente, assim como descreve Paul Ricoeur (2000): “A memória continua sendo a guardiã da última dialética constitutiva da passeidade do passado, a saber, a relação entre o “não mais” que assinala seu caráter acabado, abolido, superado, e o “tendo sido” que designa seu caráter originário e, neste sentido, indestrutível” (p. 648).

No ato de narrar-se, o sujeito relembraria o passado contido em sua memória, trazendo-o para o presente, porém, de maneira ressignificada e distinta em relação a como os fatos realmente aconteceram (HALBWACHS, 2006). Memória e identidade, portanto, estão profundamente relacionadas na medida em que ambas são construções dos discursos narrativos, simbólicos e representacionais (HALL, 2006).

Verificamos que na OVEG, os processos interativos estão intimamente relacionados às memórias individuais e coletivas ali construídas por meio do convívio e da troca de experiências entre os seus integrantes. Essas memórias sociais geraram laços afetivos dentro do grupo na medida em que eles compartilham estórias de vidas parecidas e o comunal gosto pela música sertaneja raiz e pela cultura caipira como um todo; gosto este adquirido na fase infantil, em seus seios familiares, conforme os mesmos relataram.

Em conformidade com o entendimento de Hall (2006), os processos identitários são constituídos e demonstrados por meio das representações simbólicas. Tais processos são materializados a partir das práticas e ações cotidianas representadas pelo sujeito, as quais, dentro de um contexto social, estabelecem sentido e significado para a sua existência e demonstra aquilo o que ele é. Dessa maneira, analisando as memórias sociais representadas pelos integrantes, percebemos que elas reafirmam naqueles indivíduos o sentimento de pertencimento a uma cultura brasileira de raiz e, consequentemente, constroem neles uma peculiar identidade cultural. Esta identidade, formada a partir de aspectos representacionais que ativam as “memórias que conectam [o] presente com [o] passado e imagens que delas são construídas” (HALL, 2006, p. 31), os motivam a fazer parte da OVEG como “atores sociais” (HALL, 2006), representantes da cultura nacional caipira: “A Orquestra para mim significa praticamente a minha vida porque é o berço caipira que eu nasci. Eu conheço música caipira desde o meu cinco anos de idade, conheço bastante de música caipira...” (M10, 2017).

Outro fator que despertou-nos a atenção é o fato da maior parte dos músicos entrevistados integrar a Orquestra há mais de vinte e cinco (25) anos. Inclusive, desta parcela, encontramos alguns que vêm compondo-a desde a sua fundação, em 1982. Apenas três (03) dos músicos entrevistados contam com menos de vinte anos de efetiva participação. Na pesquisa em campo, encontramos uma lista referente ao ano de 1996 contendo os nomes dos componentes do grupo. Ao compararmos a relação nominal daquele ano com a lista atual percebemos que vinte (20) dos trinta e quatro músicos (34) que integravam o grupo naquela época ainda permanecem em atividade na instituição. Muitos dos catorze (14) nomes atualmente extintos são de antigos membros, já falecidos.

Para Pierre Boudieu, um dos elementos mais importantes na especificação de um campo cultural, é a presença histórica de seu passado e de seu desenvolvimento. Para o autor, "[...] num campo artístico que atingiu um estágio avançado de sua história, não há espaço para os que ignoram a história do campo e de tudo o que foi por ela produzido, começando por uma certa relação, completamente paradoxal, com o legado da história" (BOURDIEU, 1991, p. 26)

Nesse sentido, acreditamos que a intensa relação destes indivíduos com a OVEG, firmada ao longo dos 35 anos de sua existência, contribuiu para a consolidação da identidade caipira e do habitat social deste conjunto musical na esfera cultural goiana.

Quanto aos ensaios do grupo, estes são realizados semanalmente, às sextas feiras, no período vespertino, em um ambiente de aprendizagem informal e de interação social. Sem formalidades, mas dotados de organização e objetividade, eles são focados basicamente na prática do repertório, não havendo nenhum tipo de escrita e/ou leitura musical, porquanto os músicos desconhecem tal meio de linguagem. Os mesmos dominam auditivamente todo o repertório, tocando-o de ouvido.

Ao chegarem, os músicos, portando cada um o seu instrumento, e o regente, se reúnem em uma sala reservada tão somente para a realização das atividades da Orquestra. O local é organizado, limpo e arejado. O primeiro momento é de socialização, oportunidade em que eles se cumprimentam e conversam sobre assuntos diversos, relacionados ou não aos afazeres da orquestra.

Em seguida, os músicos retiram os respectivos instrumentos das capas e cases e se posicionam por naipes. Os sanfoneiros (ou acordeonistas) e o contrabaixista ficam na parte frontal, denominada "primeira fileira", sendo o contrabaixo elétrico o ocupante do espaço central, entre as sanfonas. Os violonistas e violeiros ficam dispostos atrás, a partir da segunda e demais fileiras. Em razão de sempre se apresentarem em pé, os músicos costumam também ensaiar nesta posição, por isso, é comum entre eles a utilização de correia, acessório que ajuda o instrumentista a manter o instrumento sustentado e preso ao corpo no momento de tocá-lo.

Devidamente posicionados, eles iniciam o processo de afinação. Geralmente um dos teclados (sanfona/acordeom) dá a nota de referência e, por esse som emitido, os demais instrumentos vão afinando as cordas. Alguns dos músicos utilizam diapasão eletrônico – conhecido também como "afinador eletrônico". Estes costumam já deixar os instrumentos devidamente afinados antes mesmo do início do ensaio, e, por esta razão, dispensam a participação do momento de afinação, aguardando enquanto os outros afinam.

Feito o procedimento de afinação, o maestro Geraldo assume à frente, cumprimenta a todos e sob a sua regência eles executam as canções do repertório na sequência determinada pelo regente, de acordo com o previsto para futuras apresentações. Na maior parte das vezes, o trecho inicial das canções é feita por um dos acordeonistas, o qual possui a função denominada por eles de "acordeom puxador". Este acordeonista "puxa" a canção, fazendo o seu *ictus* inicial introdutório e, logo em seguida, é acompanhado por toda a orquestra.

No decorrer do ensaio, durante a passagem das músicas ou nos intervalos entre uma canção e outra, os músicos se ajudam mutuamente com dicas, correções de erros, orientações e sugestões. Não são utilizadas cifras, partituras, apostilas ou quaisquer materiais didático-pedagógicos, visto que tais linguagens não condizem com o contexto social do grupo, conforme já mencionado.

A parte vocal segue as principais características da música caipira e da música sertaneja: um grupo fica responsável por cantar a melodia principal, também conhecida como "primeira voz"; e, o outro, canta em intervalos de terças ou sextas paralelas em relação à escala da melodia executada, sendo este segundo canto conhecido como "segunda voz". A escolha da melodia a ser entoada fica a cargo de cada indivíduo, que o faz conforme sua tessitura e extensão vocal.

Depois de ensaiar todas as canções propostas, o maestro faz algumas considerações relativas à performance, ouve sugestões e encerra as atividades sempre parabenizando e agradecendo a todos pela colaboração. Antes do término, ele ainda presta alguns avisos informando os músicos a respeito dos horários e locais de futuras apresentações.

Neste trabalho dividimos a música sertaneja em três subgêneros, quais sejam: o **sertanejo de raiz** (1ª e 2ª fases do gênero caipira), o **sertanejo romântico** (3ª fase do gênero sertanejo) e o **sertanejo universitário** (4ª fase do gênero sertanejo). A música sertaneja de raiz seria aquela pautada na preservação ou na aproximação dos elementos formais e instrumentais das manifestações musicais caipiras advindas com as primeiras gravações sertanejas; que é formada pelo instrumental de viola, violão e sanfona somado a duetos vocais cantados em terças e sextas paralelas; e que possui temáticas épicas no conteúdo de suas canções, remontando a fatos, circunstâncias e sentimentos vividos pelo camponês brasileiro, em determinados locais e momentos históricos.

Segundo Martha Ulhôa e Alberto Ikeda, esses elementos da música sertaneja de raiz nela permaneceram entronizados durante muito tempo, no entanto, a partir da década de 70, com o advento da matriz romântica, foram ignorados por muitos artistas sertanejos, restando, quase somente o formato em dupla (ULHÔA, 1999; IKEDA, 2004). Seguindo por esse viés, Ivan Vilela (2013) diz que "é necessário que seja feita essa diferenciação, uma vez que o estilo romântico tomou para si o nome música sertaneja" (p. 148), surgindo, daí, a necessidade da "autêntica música sertaneja" [a caipira, ou a música sertaneja mais próxima da caipira] passar a ser chamada de "música sertaneja de raiz". Nesse sentido, o termo "raiz" tem sido ultimamente utilizado por locutores de rádio, **artistas** e produtores musicais em referência ao gênero sertanejo de meados do século XX, distinguindo-o do sertanejo romântico, ou "sertanejo pop" (ZAN, 1995; VILELA, 2013), estilo "massificado pelos meios de comunicação durante as décadas de 1980 e 1990" (PEDRO, 2013, p. 114).

Coletamos e listamos as principais músicas contidas no repertório da Orquestra de Violeiros do Estado de Goiás no intuito de registrá-lo para realização de uma posterior análise. Nesta feita, buscamos saber qual vertente estilística do universo sertanejo é, de fato, a mais privilegiada pelo conjunto e verificar se o seu perfil musical está realmente pautado nas fases sertanejas mais próximas à realidade do homem do campo, como os próprios integrantes afirmam. A listagem repertoria foi feita tendo como base o contido em dois CDs gravados pela Orquestra, vídeos e áudios disponíveis na internet, programas de concertos do passado e no que foi tocado durante apresentações musicais e ensaios observados pelo pesquisador, totalizando 40 (quarenta) canções registradas. A avaliação desse repertório consistiu na utilização do seguinte critério: divisão das músicas de acordo com os diferentes períodos da música caipira de raiz e da música sertaneja. Com base no ano da autoria ou das primeiras gravações das obras musicais levantadas foi possível visualizar as fases sertanejas por elas abrangidas, sendo registradas em maior quantidade canções gravadas na terceira, segunda e primeira fase, ordinalmente. Identificamos neste repertório, a composição de eternizados clássicos da música

caipira e da música sertaneja, sendo assim considerados porque, desde a época em que foram gravados, se tornaram sucessos e atravessaram gerações.

Analisando o repertório, percebemos que os membros da Orquestra de Violeiros do Estado de Goiás realmente valorizam as raízes tradicionais da cultura musical caipira, uma vez que eles cultivam, em grande parte, o estilo raiz da música sertaneja (1ª e 2ª fases), mais típico do homem do campo. Contudo, apesar de os integrantes afirmarem a música raiz como gênero conformador do repertório do grupo, foi verificado que esta vertente estilística encontra-se em segundo plano na constituição do mesmo, haja vista que, das quarenta (40) canções totalizadas, uma minoria de dezoito (18) corresponde ao sertanejo de raiz (primeira e segunda fase). Assim, ficou demonstrado ser o estilo sertanejo romântico o segmento com maior predominância no repertório da Orquestra, isso porque a maior parcela das canções registradas (vinte e duas no total) corresponde a composições românticas da terceira fase do gênero, sendo esta, portanto, e de fato, a mais privilegiada pelo conjunto musical.

Não obstante, e sem nenhum juízo de valor, percebe-se no termo "raiz", empregado pelo pessoal da OVEG, apenas um sentido divergente em relação às concepções teóricas aqui apresentadas. Naquele meio social, o termo é adotado de forma mais genérica e consensual entre os integrantes em referência a quaisquer canções sertanejas ali interpretadas, independentemente do período do gênero no qual estão inseridas.

Nesse sentido, a música caipira de raiz e a música sertaneja têm sido difundidas pela OVEG em diferentes setores da sociedade goiana. Verificamos nos documentos referentes aos eventos artísticos e projetos culturais realizados os principais locais em que ela se apresenta sendo eles: escolas de ensino básico (públicas e privadas), universidades (públicas e privadas), hospitais/clínicas (públicos e privados), teatros (públicos e privados) e sedes político-administrativas diversas, como Secretarias, Câmaras Municipais, Assembleias Legislativas e Tribunais. Os eventos geralmente advêm de comemorações a datas festivas, confraternizações empresariais e programações científicas, culturais ou governamentais, contando, dessa maneira, com um público bastante diversificado. No momento da interpretação musical, o maestro costuma ficar de costas para o público para reger a Orquestra. Assim como nos ensaios, o dispositivo do grupo é montado da seguinte forma: à frente do regente, na primeira fileira, ficam os sanfoneiros/acordeonistas, principais solistas do grupo, e, ao centro deles, o contrabaixista; nas fileiras subsequentes ficam os violonistas e os violeiros, misturados entre si. O único instrumento amplificado, na maioria das vezes, é o contrabaixo. Os demais instrumentistas e cantores normalmente tocam e cantam no acústico, contudo, dependendo do local, é comum encontrar microfones posicionados no palco para captar a sonoridade produzida no ambiente.

Em suma, as apresentações musicais, independentemente do local em que são realizadas, geralmente são empolgantes para os apreciadores, contando com boa receptividade das organizações contratantes e com plateias participativas, dotadas de autênticos aceitadores deste projeto cultural, os quais recebem com satisfação, envolvimento e alegria a arte musical a eles proporcionada.

CONCLUSÕES

A OVEG surgiu de forma independente, com o ajuntamento de duplas e cantores sertanejos. Migrantes do interior, eles compartilhavam dos mesmos gostos e memórias coletivas em torno em torno da cultura caipira e vinham atuando em Goiás, mais precisamente em Goiânia, manifestando a música sertaneja com apresentações em bares, danceterias, circos e botecos da capital. Foi reunido um pessoal naquela época que tocava em circo, em boteco, em bar, até em festinhas de aniversário... (PEREIRA, 2017). O grupo de amigos costumava reunir-se a fim de realizar cantorias na região do Bairro Goiá, local este favorecedor dos encontros, já que a maioria do pessoal morava ou possuía algum vínculo com aquela região[12].

Dotados de laços de simplicidade e humildade, os integrantes são pessoas que se consideram autênticos sertanejos, e manifestam, nesta condição, um geral sentimento de pertencimento àquilo que eles acreditam ser a cultura caipira. Nascidos na roça ou em pequenos municípios interioranos do centro-sul brasileiro, eles construíram uma nova vida na cidade grande, onde angariaram novas possibilidades cotidianas ao ingressarem no mundo urbano e industrial. Contudo, trouxeram em suas bagagens culturais uma gama de vivência e cultivo da música sertaneja de raiz que não se perdeu ao longo do tempo.

A motivação destes indivíduos em integrar o grupo consiste no fato de que nela eles se sentem acolhidos devido ao fato de se relacionarem com pessoas que compartilham estórias de vida parecidas e, consequentemente, semelhantes memórias (individuais e coletivas). Tais aspectos mantêm ativa uma peculiar identidade, pautada no contexto memorial da sociabilidade caipira e no cotidiano desta população. Assim, a prática musical na Orquestra, ao ativar a memória dos integrantes, estabelece sentido à essência existencial deste pessoal, bem como demonstra a sua autenticidade.

O repertório tocado pelo grupo é composto exclusivamente pelos gêneros caipira e sertanejo. O mesmo conta com diferentes períodos, compositores, intérpretes e estilos musicais (brasileiros e estrangeiros), todos registrados ao longo da trajetória fonográfica destes dois segmentos musicais da música popular brasileira. As músicas interpretadas pelo conjunto são escolhidas a partir deste referido repertório, o qual em conformidade com esta pesquisa, conta com aproximadamente quarenta canções que, segundo o regente, foram selecionadas por se tratarem de “grandes clássicos”, que “marcaram época”. Os ensaios, conforme vislumbramos, ocorrem em um ambiente de aprendizagem coletiva e de interatividade social onde o conhecimento é transmitido pela oralidade. Desenvolvidos de maneira informal, sem utilização de recursos teóricos, escritas e símbolos musicais, são focalizados exclusivamente na linguagem musical prática, resultante das habilidades musicais adquiridas pelos músicos ao longo de toda uma vivência experimental com a música caipira e a música sertaneja. Já as apresentações musicais acontecem em locais públicos abertos ou fechados, nas mais diversas instituições sociais, educacionais, culturais e políticas, estando, portanto, disponibilizadas à sociedade de forma democrática.

12 Informação constatada por meio de conversas informais entre o pesquisador e os integrantes durante pesquisa de campo.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto:* Música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2015.

CALDAS, Waldenyr. *Acordes na aurora:* música sertaneja e indústria cultural. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

CUNHA, Fernanda Pereira da. In: *Licenciatura em Artes Visuais: módulo 6*. Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Artes Visuais. Goiânia, FUNAPE, 2010.

BOTELHO, Tarcisio Rodrigues, org. *Goiânia uma cidade pensada*. Goiânia: Editora da UFG, 2002.

CHAUL, Nars N. Fayad. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. Goiânia: Centro Editorial e Gráfico da UFG, 1988.

DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano moda e identidades*. 2010. 244 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

DEL BEN, Luciana Marta. *Concepções e ações de educação musical escolar: três estudos de caso*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

GADOTTI, Moacir. *A questão da educação formal/não-formal*. 2005. Disponível em: Acesso em: 02. Abr. 2017.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade* / Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IKEDA, Aberto T. Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica. In: SETUBAL, Maria A. (coord). *Manifestações Populares do Estado de São Paulo*. São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo:* estudo sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975.

PEDRO, Renato Cardinali. *Uma Orquestra de Viola Caipira do Município de São Carlos*. 2013. 178 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2013.

PESSOA, Almir. *Improvisação à Viola Caipira: Um Estudo de Caso Aplicando Modelos Selecionados ao Catereté Vide Vida Marvada*. 2017. 51 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2015.

RICOEUR, Paul. *La memoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions Du Seuil, 2000.

_____. Um olhar sobre a tradição e o moderno nas orquestras de violeiros. *Revista Tulha*, Ribeirão Preto, v. 02, n. 1, p. 77-91, jan.-jun. 2016.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música Sertaneja e Globalização. In: Rodrigo Torres (Ed) *Música Popular en América Latina*. Santiago, Chile: Fondart; Rama Latinoamericana, IASPM, p. 47-60. 1999.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: Música Caipira e Enraizamento / Ivan Vilela; prefácio, Afredo Bosi*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

ZAN, José Roberto. Da Roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja. In: *Rua, Revista do Laboratório de Estudos Urbanos - LABEURB*, nº 1, Editora do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade - NUDECRI, UNICAMP, 1995.

AMARO CARVALHO DE SIQUEIRA: COMPOSITOR, CONCERTISTA E PRECURSOR DO ENSINO DE VIOLÃO EM NATAL

Alexandre Henrique de Siqueira (EMUFRN)
ahdesiqueira@gmail.com

Resumo: Apresenta-se a biografia do compositor e violonista Amaro Carvalho de Siqueira (1908-1970), cuja obra musical e atuação na divulgação e ensino do violão nas capitais de Pernambuco e Rio Grande do Norte, foram bastante significativas, mas estavam quase esquecidas. Este artigo é parte de uma dissertação de mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. A coleta dos dados foi feita com base no acervo particular de sua família e através de entrevistas com familiares.
Palavras-chave: Amaro Siqueira. Violonista. Compositor. Concertista. Precursor.

Amaro Carvalho de Siqueira: composer, concertist and precursor of the teaching of guitar in Natal

Abstract: The biography of composer and guitarist Amaro Carvalho de Siqueira (1908-1970), whose musical work and performance in the dissemination and teaching of the guitar in the capitals of Pernambuco and Rio Grande do Norte, was presented, but they were almost forgotten. This article is part of a master's dissertation in progress in the Graduate Program of the Federal University of Rio Grande do Norte. Data collection was done based on the private collection of his family and through interviews with relatives.
Keywords: Amaro Siqueira. Guitar Player. Composer. Concertist. Precursory.

INTRODUÇÃO

Aquele dia era mais um na rotina do professor Amaro Siqueira. Estava ele em plena viajem, na BR-101, dentro de um ônibus da Viação Bonfim num trajeto rotineiro que era feito, semana após semana, de Recife para Natal a fim de ensinar violão na recém-criada Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN). Naquela manhã de maio de 1966, numa parada na garagem desta empresa que se localizava na cidade de João Pessoa, foi percebido que o Sr. Siqueira não estava bem e com isso infelizmente, sua saúde ficaria seriamente abalada. O fato é que ninguém percebeu, mas ocorrera durante a viajem um Acidente Vascular Cerebral (AVC) que o retiraria definitivamente da cena musical brasileira. O jornalista potiguar Paulo Macedo escreve a descontraída notícia sobre o enfermo Siqueira, que havia sido internado no antigo Hospital das Clínicas em Natal.

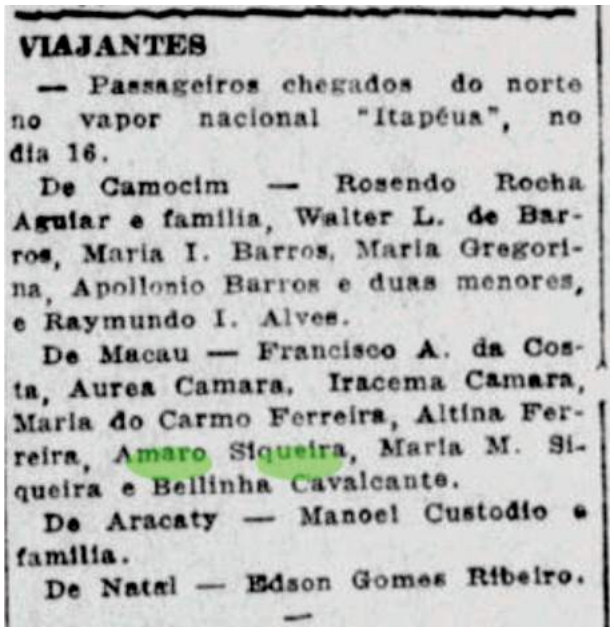
> Veríssimo de Melo, o professor, folclorista internacional e uma das pessoas mais curiosas que eu conheço, soube que o seu amigo professor Amaro Siqueira estava enfermo nos Hospital das Clínicas e decidia logo fazer-lhe uma visita. Uma visita diferente a um doente hospitalizado. "Vivi" contratou o sanfoneiro Zé Menininho e mais dois artistas matutos e largaram-se para lá. O mestre Amaro Siqueira quase tem outro "insulto" cerebral, mas logo compreendeu e até melhorou. Foi uma festa no hospital. (MACEDO, 1966)

Amaro Siqueira, Segundo Dom Marcolino Dantas, arcebispo de Natal, era um violonista conhecido por suas performances que arrancavam estrepitosos aplausos das plateias, (DANTAS, 1949). Não eram poucos os que o admiravam. Sobre o violonista de Areia Branca, escrevendo em um caderno de notas a cerca do seu trabalho musical, o famoso folclorista, escritor, advogado, historiador e antropólogo brasileiro Luiz da Câmara Cascudo diz que

> Amaro Siqueira é uma alta e formosa inteligência, criando pelo seu violão miraculoso as formas da beleza sonora. Nitidez, fidelidade, graça e ternura são os elementos reais deste príncipe valorizador do instrumento sentimental e democrático. (CASCUDO, 1949)

1. DADOS BIOGRÁFICOS

Filho de Raulina Eliza de Carvalho Siqueira e Sérgio Fernandes Siqueira, Amaro Carvalho de Siqueira nasceu em Areia Branca, interior do Rio Grande do Norte-RN no dia 21 de setembro de 1908, apenas sete dias após seu nascimento morria o famoso escritor Machado de Assis. Sua mãe, que tocava violão, foi a primeira professora desse instrumento que exerceria grande influência durante toda a sua vida. Em meados da segunda década do século XX, época em que os meios de comunicação eram ainda precários em relação aos dias atuais, ele ainda jovem limitava-se a tocar valsas, choros e modinhas na boemia da sua cidade. No ápice da sua juventude sentia necessidade de conhecer outros lugares, pessoas, adquirir novos conhecimentos musicais que lhe abrissem outros horizontes além do que acostumara a se delimitar. Após o falecimento de sua noiva na cidade de Areia Branca, o jovem Siqueira resolve partir, mesmo sem melhores condições financeiras, em busca do sonho de tocar violão, viver de música e melhorar a vida.



VIAJANTES

— Passageiros chegados do norte no vapor nacional "Itapéua", no dia 16.

De Camocim — Rosendo Rocha Aguiar e familia, Walter L. de Barros, Maria I. Barros, Maria Gregorina, Apollonio Barros e duas menores, e Raymundo I. Alves.

De Macau — Francisco A. da Costa, Aurea Camara, Iracema Camara, Maria do Carmo Ferreira, Altina Ferreira, Amaro Siqueira, Maria M. Siqueira e Bellinha Cavalcante.

De Aracaty — Manoel Custodio e familia.

De Natal — Edson Gomes Ribeiro.

—

Figura 1. Chegada de Amaro Siqueira, Jornal do Recife, 22 de agosto de 1926.

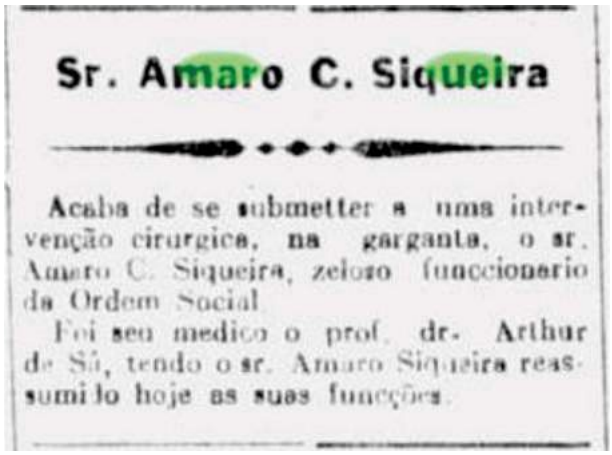
Segundo notícia do Jornal do Recife de quarta-feira de 18 de agosto de 1926 que afirma que na cidade de Macau-RN, embarcou no [1]Vapor Nacional Itapeva em 16 de agosto de 1926, chegando dois dias depois na cidade do Recife-PE (NACIONAL, 1926).

Ao chegar na capital pernambucana, buscava um professor de violão clássico para crescer mais na arte de bem tocar o violão, fato que o faz defrontar-se com Isidoro Bacelar que fora funcio-

[1] Embarcações de transporte comercial do início do século XX.

nário público da Delegacia Fiscal de Pernambuco, mas também respeitável compositor, violonista e professor. Com ele, Amaro Siqueira modificaria profundamente sua vida artística. Bacelar, em 1931, residia no bairro de Cordeiro, no Recife. Era um exímio instrumentista, conhecedor da literatura e técnica das escolas tradicionais do violão. Siqueira procurou-o e Bacelar de pronto o acolheu como discípulo. Devido a esse fato, abriram-se novos horizontes musicais na vida do jovem Siqueira.

Casou-se em Recife no ano de 1932 com Alaíde de Castro Siqueira e teve com ela três filhos chamados Nadja, Olga e Yegor. Não se sabe ao certo o que ele fez entre os anos de 1933 e 1935 na cidade do Recife. Em 1936, de acordo com o [2]Jornal Pequeno de Recife (NACIONAL, 1936) submeteu-se a uma intervenção cirúrgica na garganta com o especialista Dr. Arthur de Sá, nesta época Siqueira já era funcionário público da [3]Ordem Social e retomou suas atividades neste trabalho, após a convalescença, em 28 de janeiro de 1936. Separou-se de Alaíde de Castro em 1941, casou-se novamente com Ernestina Andrade em 1942, tendo com ela mais cinco filhos, pela ordem, Sérgio, Bóris, Fidja, Ivan e Ludmila.



Sr. Amaro C. Siqueira

Acaba de se submetter a uma intervenção cirurgica, na garganta, o sr. Amaro C. Siqueira, zeloso funccionario da Ordem Social.

Foi seu medico o prof. dr. Arthur de Sá, tendo o sr. Amaro Siqueira reassumido hoje as suas funcções.

Figura 2. Notícia da Cirurgia de Amaro Siqueira, Pequeno Jornal, Recife 1936.

Amaro Siqueira chegou a trabalhar na Companhia de Seguros Sul América S/A, pelo menos até o ano de 1943.

Perseguições políticas o fizeram perder seu cargo de inspetor da Ordem Social, deixando-o em uma situação financeira precária e com oito filhos e esposa para alimentar.

Com sua capacidade de sustentar a família seriamente desestabilizada, volta a vender seguros na empresa Sul América S/A, mas por pouco tempo. Logo, o Instituto de Música de Natal, escola criada no ano de 1948 e dirigida pelo renomado pianista Waldemar de Almeida, o convida a lecionar violão e ele vai para a capital potiguar assumir a cadeira de Professor de violão clássico desta instituição que o lança na história como o primeiro professor acadêmico de violão de Natal.

Vimos, para sustentar esse fato, as seguintes notícias publicadas no início do ano de 1948. No Diário de Notícias do Rio de Janeiro em 22 de agosto de 1948, “Foi inaugurada uma cadeira de

[2] Foi um jornal de grande circulação no Recife, Pernambuco, nascido no final do século XIX e de grande circulação durante a primeira metade do século XX. Fundado por Thomé Gibson, em seus últimos números era dirigido pelo jornalista Ranylson de Sá Barreto, que lhe dava uma linha editorial integralista.

[3] Órgão policial de investigação e controle social

violão, no Instituto de Música dessa capital, a cargo do professor Amaro Siqueira". Também no jornal A Ordem de Natal de 07 de julho de 1948, "Tendo sido criada, no Instituto de Música a cadeira de violão, tomará posse da mesma, sábado próximo, o seu professor, Sr. Amaro Siqueira."

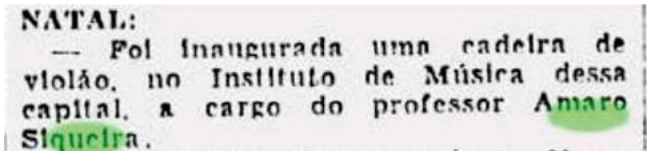

NATAL:
— Foi inaugurada uma cadeira de violão, no Instituto de Música dessa capital, a cargo do professor Amaro Siqueira.

Figura 3. Diário de Notícias do Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1948.

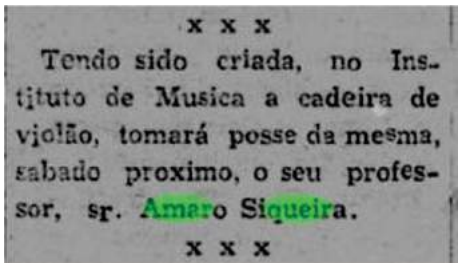

x x x
Tendo sido criada, no Instituto de Musica a cadeira de violão, tomará posse da mesma, sabado proximo, o seu professor, sr. Amaro Siqueira.
x x x

Figura 4. Jornal A Ordem edição nº 03752, 07 de julho de 1948 (Natal/RN).

Pouco depois, no ano de 1949, época em que Siqueira já estava bastante engajado no movimento violonístico e realizado diversos recitais em várias cidades brasileiras, reencontra seu antigo mestre, Bacelar. Acreditamos que Siqueira foi visitá-lo à serviço da polícia ou realizar algum recital. A Respeito dele, nessa ocasião, Isidoro Bacelar escreve um depoimento que guarda suas novas impressões do violonista de Areia Branca.

> Sou suspeito para dizer algo sobre meu grande amigo, Prof. Amaro Siqueira, e isso simplesmente porque pelos desígnios de Deus, me coube a honra de ministrar a esse gênio musical as primeiras noções da divina arte da música. Morava eu no meu modesto mocambo no Cordeiro, Recife, há uns vinte anos mais ou menos, quando Amaro Siqueira se apresentou por si mesmo, sem me haver jamais conhecido e pediu-me para auxilia-lo nos seus estudos de música e violão, esse tão belo quanto dificílimo instrumento. Sou e sempre fui um apaixonado pela música, mas por circunstâncias várias, fui impedido de estuda-la e pratica-la convenientemente. Não obstante a minha mediocridade, Siqueira, com a sua grande inteligência e decidida vocação conseguiu progredir, até se tornar o que hoje é um artista que domina o instrumento e transmite, com fidelidade absoluta, as emoções provocadas pelas belezas da arte, que o faz feliz nos seus momentos de nostalgia. (BACELAR, 1949)

Nesta época Bacelar morava na rua Demócrito Cavalcante, nº 168, Livramento - Vitória de Santo Antão-PE. Talvez tenha sido esta a última vez que Siqueira tenha se encontrado com seu amigo e ex-professor.

Amaro Siqueira também fundou e foi o primeiro presidente do Clube do Violão de Natal, entidade que divulgou bastante o violão através de palestras, audições, programas de rádio e recitais entre as décadas de 40 e 50. Siqueira realizou 58 recitais, devidamente documentados. Suas apresentações foram concentradas no Norte e Nordeste percorrendo os estados de Pernambuco, Bahia, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Sergipe, Piauí, Ceará, Pará e Amazonas. Também fez recitais em programas de rádio e televisão.

Entre 1950 e 1952, Amaro Siqueira morou na cidade de Belém do Pará, onde exerceu o ensino do violão em caráter particular, realizando vários recitais de alunos e grupos de alunos tocando em conjunto.

Acredita-se que Bacelar tenha morrido pouco antes de 12 de agosto de 1952, em Vitória de Santo Antão-PE. Um mês após a provável morte de Bacelar, Amaro Siqueira seria seriamente abalado por um acontecimento que o levaria vivenciar uma trágica experiência. Seu filho Yegor de Castro Siqueira que retornou para morar definitivamente em terras pernambucanas a fim de estabelecer-se como comerciante, foi assassinado e teve sua morte forjada como duvidoso suicídio. Ocorreu que pouco tempo após a chegada de Yegor no Recife, na madrugada do dia 12 de setembro de 1952, ele aparece morto e tem subtraída grande quantia em dinheiro, que estava em sua posse para a compra de uma mercearia. Haviam indícios de latrocínio. Mesmo assim as investigações iniciais apontavam para suicídio, contrariando seu pai, o ex-policial Amaro Siqueira, que nessa época residia em Belém do Pará e estava afastado do posto de policial que exercera em Recife. Ele suspeitava de assassinato e as circunstâncias deste fato não ficaram esclarecidas, havendo muitos vícios na investigação, como por exemplo o sumiço da arma do crime e da suposta carta de despedida de Yegor. Além disso a letra dele não foi reconhecida por seu pai, que havia pedido um exame grafotécnico, sem lograr êxito devido ao sumiço da carta. Esse fato fez com que ele, sua segunda esposa Ernestina Siqueira e seus cinco filhos retornassem para Recife novamente.

No mês de janeiro de 1956 funda o *Curso Amaro Siqueira de Violão*, situado na Avenida Guararapes, Edifício Trianon, sala 604, local onde desenvolveu atividade docente que muito contribuiu para a difusão do Violão e formação de novos instrumentistas na cidade. Foram discípulos dele o violonista Henrique Annes e Júlio Moreira.

Revistas sobre música e violão citaram Amaro Siqueira. Dentre elas a revista italiana L´Arte Chitarristica: Revista di cultura musicale, a revista do reino unido Philarmonic Society of Guitarrists, a revista inglesa The Guitar Review, a revista norte-americana Guitar News, o dicionário La Guitarra e los Guitarristas de José de Azpiazu e a revista SOM: Órgão do Instituto de Música do Rio Grande do Norte e idealizado por Luís da Câmara Cascudo, Gumercindo Saraiva e Waldemar de Almeida.

Esteve ligado a personalidades como Ronoel Simões, Isaías Sávio, Maria Luiza Anido, José de Oliveira Queiroz, José do Carmo, Ernesto Jaques, Alfredo Medeiros, Milton Dantas, José Carrion Dominguez, Arnaldo Pires, Clovis Costa e Hélio Varella. Em 1966 recebeu novo convite do maestro Waldemar de Almeida, desta vez para lecionar violão na Escola de música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), fato que tornou Amaro Siqueira o primeiro professor de violão clássico desta instituição. Devido a problemas de saúde, exerce essa função por um mês apenas. Quatro anos depois falece, aos trinta dias do mês de outubro de 1970, na cidade do Recife.

Algumas personalidades deram depoimentos sobre Amaro Siqueira. Dentre elas, para citar apenas algumas; Luís da Câmara Cascudo, o violonista uruguaio Isaías Sávio, o maestro e pianista potiguar Waldemar de Almeida, o Bispo da cidade de Natal Dom Marcolino Dantas. Sobre o violonista de Areia Branca, o famoso historiador e folclorista Luís da Câmara Cascudo escreveu o seguinte; "Amaro Siqueira revive no dificílimo instrumento que é o violão, os dias inesquecíveis do grande Barrios" (CASCUDO, 1949).

Dom [4]Marcolino Dantas, Bispo de Natal e que era presidente de honra da Sociedade de Cultura Musical do Rio Grande do Norte disse que

[4] Dom Marcolino, foi durante 38 anos Arcebispo de Natal (teve o Governo mais longo desta Arquidiocese.

> [...] no Brasil, entre os mestres do violão, que não são tantos, deve ser colocado com ufania Amaro Siqueira, que ilumina o Nordeste com seus concertos magistrais. Sua música é clássica, romântica e sentimental e seus concertos alvoroçam as plateias e arrancam os mais estrepitosos aplausos. (DANTAS, 1949)

Sobre Amaro Siqueira, o violonista Isaías Sávio disse "Espirito artístico e fina sensibilidade" (SÁVIO, 1951).

O renomado professor e pianista Waldemar de Almeida disse "Entre os poucos violonistas brasileiros é um dos muitos" (ALMEIDA, 1951).

3. OBRA

Amaro Siqueira compôs 34 peças, algumas foram extraviadas, outras permanecem inacabadas. Provavelmente, se não tivesse partido apenas aos 62 anos, teria feito outras peças e trabalhado ainda mais pela causa do violão. Suas composições têm o sabor do seresteiro lírico, poético, extravasando toda sua sensibilidade.

No ano de 1980 a Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte realizou um projeto intitulado *Projeto Memória*, que objetivou a fixação das expressões culturais e artísticas do Rio Grande do Norte. Fidja Siqueira, seu filho, foi o intérprete escolhido para gravar, no LP do Projeto Memória Nº 14, nove peças da obra para violão de Amaro Siqueira. Foram elas, pela ordem; *Prelúdio Nº 5*, *Dança Brasileira Nº 1*, *Estudo Nº 11*, *Estudo Nº 4*, *Valsa de Esquina Nº 1*, *Devaneios Nº 1*, *Canção Triste*, *Reminiscências*, *Confidências*. Este é o único registro fonográfico de parte de sua obra, que carece ainda de uma maior difusão, tamanha a representatividade do autor em sua época, deixando para os anais do violão potiguar uma valiosa herança.

Embora tenha participado de vários programas de TV em sua época, especialmente na década de 60, não existem registros fonográficos ou de vídeos de tais recitais que, em sua maioria, eram transmitidos ao vivo.

Figura 5. Entrevista apos concerto violão e orquestra transmitido ao vivo pela TV Jornal do Comércio em Recife-PE em 1960.

Figura 6. Tabela das composições registradas em partitura.

TABELA DE OBRAS DO COMPOSITOR E VIOLONISTA AMARO CARVALHO DE SIQUEIRA

ESTUDOS	Nº 01	Nº 04	Nº 11	Nº 12	Nº 13				
VALSAS	DESOLAÇÃO	VALSA DE ESQUINA Nº 1 / VALSA DE ESQUINA Nº 2	CONFIDÊNCIA	VALSA Nº 7	VALSA Nº 10	PEQUENA VALSA	VALSA Nº 11	VALSA Nº 12	VALSA Nº 13
VALSAS	VALSA Nº 14	DEVANEIOS	CANÇÃO TRISTE	MODINHA	PEQUENA VALSA Nº 2	PEQUENA VALSA Nº 1			
DIVERSAS	ROMANCE SEM PALAVRAS	REMADOR DO SOLIMÕES	VILMA	GAVOTA Nº 3	NOSTALGIA	VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA DE MILTON DANTAS	RECORDAÇÕES DE AREIA BRANCA		
PRELÚDIOS	Nº 5	Nº 6	Nº 7						
CHOROS	DANÇA BRASILEIRA Nº 2 / DANÇA BRASILEIRA Nº 1	BULIÇOSO							

Figura 7. Recital de Amaro Siqueira na Sociedade de Cultura Musical de Manaus, 1951.

4. EPÍLOGO

Suas contribuições foram muito importantes no âmbito das composições para o violão, divulgação e ensino. Após quatro anos de tratamentos de saúde por causa do acidente vascular cerebral, Amaro Siqueira vê-se obrigado a suspender suas atividades docentes na Escola de Música da UFRN. Retornou para sua residência no bairro do Hipódromo em Recife-PE, local onde durante 4 anos viveu sob os cuidados da família. Com a saúde bastante debilitada, Amaro Siqueira teve mau súbito e foi levado ás pressas para o hospital, falecendo no caminho ás 22h e 30 min. do dia 30 de outubro de 1970.

Seu filho Fidja Siqueira foi o único que estudou o violão, destacando-se desde cedo como excelente instrumentista e muito colaborou com seu pai no ensino de violão desde o Curso Amaro Siqueira, no Edifício Trianon, Sala 604, até a Escola de Música da UFRN, local onde assumiu em 1966, substituindo o seu pai. Fidja deixou grandes contribuições para o violão em Natal, tendo sido responsável direto pela formação de grande número de violonistas no Rio Grande do Norte como os atuais professores da EMUFRN, Dr. Álvaro Barros, Dr. Eugênio Lima, Inês Bigois, Dr. Danilo Guanais, entre outros.

Entre os dias 26 e 28 de outubro de 2018, ocorreu em Natal o V Festival Internacional de Violão de Natal promovido pela Escola de Música da UFRN. Dentro deste evento ocorreu o I Concurso de Violão Amaro Siqueira. Sua obra ainda plange nos violões potiguares através dos familiares violonistas, concursos, dos discípulos e admiradores que deixou nas terras pernambucanas e potiguares.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Waldemar de. *Programa de recital*. Salão de Concertos da Assembléia Paraense, p. 1, 1951.

BACELAR, Isidoro. *Anotações manuscritas*. 1949. Não publicado.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Caderno de Anotações com Registro de Personalidades Históricas sobre Amaro Siqueira*. 1949. Não publicado.

DANTAS, Dom Marcolino. *Anotações manuscritas*. 1949. Não publicado.

MACEDO, Paulo. Reportagem. *Diário de Natal*, Edição 07805, p. 6, Maio 1966.

NACIONAL, Biblioteca. Viajantes. *Jornal do Recife*, v. 1, n. 191, p. 3, agosto 1926.

NACIONAL, Biblioteca. Sr. Amaro C. Siqueira. *Jornal Pequeno*, v. 1, n. 271, p. 4, janeiro 1936.

SÁVIO, Isaías. Programa de recital. *Salão de Concertos da Assembléia Paraense*, p. 1, 1951.

ANEXOS 1

Figura 8. O violonista, professor, concertista e compositor Amaro Siqueira, 1944.

Figura 9. Recital de Amaro Siqueira na Rádio Jornal do Comércio, 1961.

ANEXOS 2

Figura 10. Dicionário Ilustrado: Amaro Siqueira ao lado de Grandes nomes do Violão, (no centro acima).

ANEXOS 3

Figura 11. Alunos de Fidja Siqueira, filho de Amaro Siqueira, na Escola de Música da UFRN, 1983. (Da esquerda para a direita; Álvaro Barros, Inês Bigóis, Eugênio Lima, Fidja Siqueira e Danilo Guanais).

Figura 12. Primeiro prédio da Escola de Música da UFRN.

ANEXOS 4

Figura 13. Propaganda de Amaro Siqueira utilizada em suas turnês.

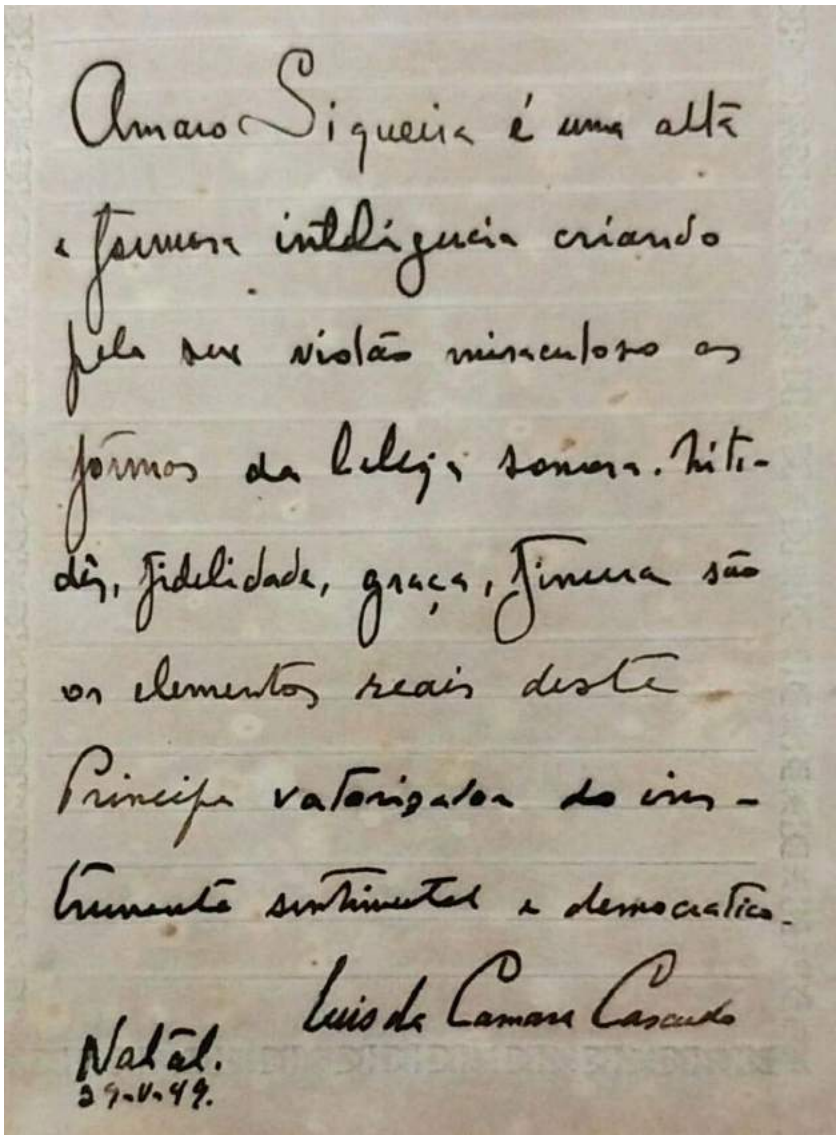


Figura 14. Anotação manuscrita de Luís da Câmara Cascudo sobre Amaro Siqueira, 1949.

ANTÔNIMO DE "TRADICIONAL" É O QUÊ? O SURGIMENTO DE NOVAS NOMENCLATURAS NO CONTEXTO DO CHORO

Cibele Palopoli[1] (USP)
cibele.palopoli@gmail.com

Resumo: Diversos autores contemporâneos entre si têm empregado diferentes terminologias para identificar as transformações que o chamado "Choro tradicional" tem sofrido. O presente artigo traz uma revisão bibliográfica a partir da qual foram levantadas oito diferentes nomenclaturas. Acreditamos que esta pesquisa possa servir de embasamento para uma futura escolha e consolidação de uma única terminologia a partir de um maior distanciamento cronológico.
Palavras-chave: Choro. Choro tradicional. Choro moderno. Choro contemporâneo.

What is the antonym of "traditional"? The emergence of new nomenclatures in the Choro context

Abstract: Several contemporary authors have used different terminologies to identify the transformations that the so-called "traditional Choro" has suffered. This article presents a bibliographical review from which eight different nomenclatures were raised. I believe that this research can serve as a basis for a future choice and consolidation of a single terminology from a greater chronological distance.
Keywords: Choro. Traditional Choro. Modern Choro. Contemporary Choro.

"Choro de concerto". É assim que o compositor Edmundo Villani-Côrtes (n. 1931) descreve a sua obra *Pretensioso* (1983), para violão solo[2]. O que poderia sugerir certa influência da música erudita trata-se, na verdade, de uma peça para ser executada no palco. Segundo o compositor:

> *Pretensioso* não tem característica de um Choro tradicional, sua estrutura musical diferencia-se, pois possui apenas duas partes; a sua segunda parte é o A' em menor. Já me falaram que poderia chamá-lo de Choro cromático, pois modula muito e tem uma série de coisas diferentes do Choro tradicional. (VILLANI-CÔRTES apud SOUZA, 2012: 77-78)

Não é de hoje que se tem observado transformações no Choro dito "tradicional" que culminaram no surgimento de novas nomenclaturas. Grazielle Souza, autora da entrevista com Villani-Côrtes e da dissertação de mestrado *De nova cara o velho choro* (2012), vale-se da terminologia "Novo Choro", considerando-o, ao lado do "Choro tradicional", enquanto subgêneros do Choro[3]. Segundo a autora:

> Atualmente percebemos várias mudanças na estrutura do Choro, tais estão relacionadas à instrumentação, harmonia, melodia e forma desse gênero. A propósito da instrumentação, observamos que hoje a formação de um regional de Choro não é estruturada apenas com flauta, cavaquinho e violão, outros instrumentos estão presentes nesses grupos, como: baixo, guitarra, bateria, saxofone, entre outros. Na harmonia se começou a utilizar acordes estendidos, estruturados com 9, #9, 11, 13, b13, semelhantes à harmonia do *Jazz*. A melodia se estru-

[1] Universidade Católica de Santos (Unisantos).

[2] Esta obra teve sua primeira audição em 1983 no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em interpretação do violonista Francisco Araújo. Em 1985, foi vencedora do concurso de composição (categoria peças para violão e piano solo) patrocinado pela Editora Cultura Musical (São Paulo), tendo posteriormente sido transcrita para outras formações instrumentais (DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA, [s.n.]: 14).

[3] Willian Fernandes de Souza corrobora com a crença de uma hierarquização em subgêneros ao analisar os discursos apresentados por Valente (2014), Zagury (2014) e Clímaco (2008) – que discutiremos a seguir – em seu artigo *Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro* (2016).

> tura por relação de intervalos de 4°, 5°, e 6° e uso de escalas simétricas, pouco usual em um Choro tradicional. A forma Rondó passou a possuir apenas duas partes. (SOUZA, 2012: 50)

Em artigo publicado em 2005 (*O "Neo-choro": os novos grupos de choro e suas re-leituras dos grandes clássicos do estilo*) e posteriormente expandido em sua tese de doutorado (*Os grupos de Choro nos anos 90 no Rio de Janeiro; suas re-leituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais*, 2014), Sheila Zagury apropria-se da expressão "Neo-choro", empregada pelo jornalista e crítico musical Tárik de Souza em encarte para CD do grupo Rabo de Lagartixa (1998)[4] para se referir às inovações sofridas pelo Choro "tradicional":

> [...] observam-se mudanças tanto na instrumentação, como no uso de instrumentos elétricos ou eletrificados (o bandolim eletrificado de Armandinho), instrumentos não-usuais, como o contrabaixo (acústico ou elétrico) e bateria, arranjos que fogem tanto à forma usual do choro, alterando números de compassos, adição ou supressão de passagens não previstas nas obras originais e modificações na harmonia. (ZAGURY, 2005: 1436)

Magda Clímaco, por sua vez, faz o percurso que parte do "choro tradicional" e passa pelo "choro moderno"[5], chegando em uma "terceira coisa", expressão esta que a autora utiliza ao se reportar às três categorias de estilo do gênero choro em Brasília na sua tese de doutorado *Alegres dias chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília - Anos 1960 - Tempo Presente* (2008):

> Uma primeira categoria definiu-se tendo em vista uma relação muito próxima com os resíduos do *choro tradicional* carioca, com a constante *interpretação* das obras de chorões tradicionais, com uma ênfase muito grande em Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo. Uma segunda revelou um investimento maior em uma linguagem harmônica mais contemporânea, em um *choro mais moderno* que remete à música de Guinga e Hermeto Pascoal, evidenciando uma proximidade muito grande com a linguagem gramatical do jazz e com o virtuosismo instrumental, assim como mostra o resultado do investimento em uma formação musical sistematizada. Uma terceira categoria, por sua vez, revela um investimento acentuado no *estilo improvisatório*, acrescido de um diálogo com a *interpretação* de outros gêneros brasileiros como a bossa nova, a MPB, o Samba, o Baião, dentre outros. (CLÍMACO, 2008: 308, grifos da autora)

A expressão "terceira coisa", empregada por Clímaco, foi apropriada do discurso de Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim que, ao observar a atuação de músicos como Hamilton de Holanda e Gabriel Grossi, comenta que "a tendência da rapaziada já não é choro. Eu acho que a música que estão fazendo aí [...] eles usam o choro como um dos elementos" (SANTOS FILHO apud CLÍMACO, 2008: 366).

Em artigo posterior à sua tese (*Gênero musical Choro e retórica: uma história escrita com sons*, 2012), esta "terceira coisa" parece ter ganhado o nome de "Choro Pós-Moderno", e Clímaco aponta os seus atributos:

---

[4] "Como o rabo de lagartixa, que mesmo cortado continua se movendo, o choro – como o samba – agoniza, mas não morre [...]. O Lagartixa mexe o rabo para o lado do pop, mas sem vulgarizações. É o neo-choro com levadas e grooves divergentes que sai do gênero fixo e volta a ser uma maneira de tocar incorporando sons de rua. O Lagartixa não chora lágrimas de crocodilo pelo passado. Ao incorporar a estética (mais a estática) do presente, ele semeia o choro do novo milênio" (SOUZA apud ZAGURY, 2014: 45).

[5] "Choro moderno" é também a denominação de gênero empregada por Annibal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955) a algumas de suas obras, tais como *A caminho dos Estados Unidos, Carioquinha* e *Choro triste n. 2* (DELNERI, 2009).

> [...] utilização de acordes e progressões de acordes plenos de notas de tensão, o emprego de muito cromatismo; modulações passageiras acirradas, exploração de efeitos conseguidos com a nota pedal, com muita exploração da dissonância, indicando influência da harmonia do jazz; estilo improvisatório muito virtuosístico promovendo afastamento da melodia principal; melodias novas surgidas sobre uma mesma estrutura harmônica, indicando também diálogo com a improvisação característica do jazz; compassos trazendo apenas a harmonia como ponto de partida para a improvisação ou destinados à improvisação rítmica de um instrumento de percussão; atitude "roqueira" do intérprete no palco. (CLÍMACO, 2012: 8)

Somando-se às terminologias supracitadas, encontramos a nomenclatura de "Choro contemporâneo", que figura comumente no discurso verbal dos chorões. Paulo Vinícius Amado também teve esta percepção em seu artigo *O "tradicional" e o "contemporâneo" do Choro em Belo Horizonte: um estudo etnomusicológico por entre as rodas participativas e os palcos de apresentações dos chorões mineiros* (2017), em que, valendo-se dos conceitos de "participativo" e "apresentacional" (TURINO[6], 2008), conclui que, no contexto mineiro, a expressão "tradicional" está ligada às situações de rodas de Choro, enquanto "contemporâneo" vincula-se às apresentações em palcos.

Tendo na cidade de São Carlos o seu campo de pesquisa, Renan Moretti Bertho (2017), aproximou igualmente os conceitos de Turino ao contexto da roda de Choro[7]:

> [...] em uma roda de choro a participação depende de uma preparação individual e de um conhecimento prévio, que geralmente leva tempo para ser assimilado. Ações coletivas como as observadas por Turino (dançar, bater palmas e cantar) são exceções.
> Convém mencionar que a aquisição do conhecimento necessário para participar de uma roda de choro leva tempo e pode ocorrer de maneiras diversas: desde esforços individuais, como é o caso dos músicos que aprendem a tocar "de ouvido", até o aprendizado formal, característico das instituições que possuem cursos específicos para ensinar choro. (BERTHO, 2017: 3)

Em *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação* (2014), Paula Veneziano Valente também se vale da terminologia "Choro contemporâneo", identificando três principais correntes estilísticas: "continuadores da tradição", "diálogos com a música erudita" e "impulsionadores da transformação".

Ao realizarmos uma ampla busca, encontramos no artigo *Choro: um gênero em transformação* (1996), do jornalista Ilmar Carvalho, a referência que acreditamos ser mais antiga do uso de uma terminologia capaz de expressar as transformações sofridas pelo Choro "tradicional", "sentidas até por aqueles que não pertencem às confrarias de cultores desse gênero musical" (CARVALHO, 1996: 12).

Em texto publicado na extinta revista *Roda de Choro* n. 1, Ilmar Carvalho alega que, já nos anos 1980, Radamés Gnattali criticava os regionais: "Essa formação – cavaquinho, dois ou três violões, pandeiro e um solista – é que ficou parada. Com Jacob do Bandolim a coisa mudou. Ele fazia os violões acertarem o baixo [...] O choro está muito diferente" (GNATTALI, 1982 apud CARVALHO, 1996: 12).

---

[6] TURINO, Thomas. *Music as Social Life:* the Politic of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

[7] "A Performance Participativa se distingue das Performances de [ou para] Apresentação, sendo estas últimas entendidas, pois, como situações de música numa estrutura em que contempla-se marcada e distintamente um palco e uma plateia, desenhando-se os espaços destinados aos músicos e outros lugares cabíveis à audiência: algo bem próximo da música de concerto eurocidental e mesmo de toda música que se vê inserida em um mercado cultural mais corriqueiro" (AMADO, 2017: 5).

Carvalho utiliza o termo "Choro contemporâneo", acreditando que as maiores transformações ocorreram no âmbito da harmonia – que sofrera influências da bossa-nova – e do timbre:

> Smetak ["músico suíço radicado na Bahia e já falecido, e um dos mentores espirituais da Tropicália"], a partir dos anos 60, influenciou toda uma geração de músicos que concebem o timbre, igualmente, como elemento de estruturação musical. Tal concepção sonora é explorada pelo choro contemporâneo por meio de novas combinações sonoras, ainda dentro do instrumental tradicional desse gênero, como é o caso da Orquestra de Cordas Brasileiras e, também, através de novos conjuntos timbrísticos que agregam instrumentos elétricos, como se observa, particularmente, na obra de Hermeto Paschoal. (CARVALHO, 1996: 14)

O autor prossegue, comentando aspectos sobre a melodia e sobre a forma:

> No plano melódico, o choro contemporâneo ainda conserva muitos dos clichês do gênero, embora já se observem mudanças que parecem se originar da herança harmônica já referida acima [...] É interessante observar, ainda, que, em relação à forma musical do choro, tradicionalmente tripartida, encontram-se exemplos de obras estruturadas em duas partes, e singularmente compostas em formas tema e variação, como se pode observar no *Choro de Mãe*, de Wagner Tiso. (CARVALHO, 1996: 13-14)

Embora discordemos destas últimas observações de Carvalho (haja vista que a estrutura em duas partes é verificada em autores como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, dentre tantos outros e que a forma tema e variações também fora previamente explorada em obras como a variação sobre o tema popular *Urubu malandro* ou, de maneira aparentada, no partido-alto, como é o caso da composição *Vale tudo*, de Jacob do Bandolim), acreditamos que a percepção do autor seja extremamente relevante.

É interessante ressaltar que o Conselho Editorial da revista *Roda de Choro* contava com nomes como: Ary Vasconcelos, Henrique Cazes, Hermínio Bello de Carvalho, Jairo Severiano, Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Pedro Amorim, Sérgio Cabral e o próprio Ilmar Carvalho. Assim, por mais que as ideias de Carvalho pudessem soar pouco ortodoxas[8], elas eram, de certa maneira, endossadas por pesquisadores e chorões gabaritados.

Maurício Carrilho e Henrique Cazes foram, inclusive, consultados pelo jornalista sobre as perspectivas do Choro frente ao mercado carioca, já naquela época dominado pelo *funk* e pelo *rap*. A resposta de Carrilho é pontual:

> ele admite que a sua sobrevivência e a de seus companheiros como músicos se deve ao fato de se dedicarem única e exclusivamente a essa profissão sequer cogitando de outras atividades, nem mesmo a de funcionários públicos, como eram, praticamente, todos os chorões desde o nascimento do gênero. (CARVALHO, 1996: 14-15)

Embora o violonista e compositor estivesse se referindo às múltiplas tarefas que um músico necessita realizar para sobreviver exclusivamente da profissão (*shows*, aulas, transcrições, gravações, arranjos etc.), sua resposta foi-nos esclarecedora: a profissionalização do músico de Choro é

[8] Em artigo anterior, *O Choro carioca: perspectiva sócio-histórica*, publicado na edição "Música popular e realidade cultural" da *Revista de Cultura Vozes*, o autor equipara o Choro ao *Jazz*, afirmando que "O choro é a orquestra típica brasileira por excelência e corresponde ao 'jazz' dos norte-americanos, pois há elementos coincidentes entre os dois gêneros, e um deles é a improvisação" (CARVALHO, 1972: 54).

um dos principais fatores que proporcionou suporte às inovações técnico-musicais e comportamentais que deram origem ao "Choro de concerto", "Novo choro", "Neo-choro", "Choro moderno", "Terceira coisa", "Choro pós-moderno", "Choro atual"[9] ou "Choro contemporâneo".

Neste momento, acreditamos carecer ainda de um maior distanciamento cronológico para uma escolha terminológica definitiva, mas temos a convicção de que como tudo o que está vivo, o Choro é passível de transformações.

REFERÊNCIAS

AMADO, Paulo Vinícius. O "tradicional" e o "contemporâneo" do Choro em Belo Horizonte: um estudo etnomusicológico por entre as rodas participativas e os palcos de apresentações dos chorões mineiros. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, Campinas. *Anais...* Campinas: UNICAMP, 2017. p. 1-9.

BERTHO, Renan Moretti. Rodas de choro: entre o participativo e o apresentacional. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, Campinas. *Anais...* Campinas: UNICAMP, 2017. p. 1-8.

CARVALHO, Ilmar. O Choro Carioca: perspectiva sócio-histórica. *Revista de Cultura Vozes*, v. LXVI, n. 9, p. 53-57, 1972.

_____. O choro: um gênero em transformação. *Revista Roda de Choro*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 12-15, jan./fev. 1996.

CLÍMACO, Magda de Miranda. *Alegres dias chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília - Anos 1960 - Tempo Presente*. 2008. 394 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

_____. Gênero musical Choro e retórica: uma história escrita com sons. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 6., 2012, Teresina. *Anais...* Teresina: UFPI, 2012. p. 1-11.

DELNERI, Celso Tenório. *O violão de Garoto: a escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha*. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA. Música contemporânea brasileira: musicografia Edmundo Villani-Côrtes. São Paulo, [s.n.]. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea/PDFS/Musicografia_Edmundo_.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2018.

[9] A terminologia "Choro atual" está presente no artigo *Comentários sobre o choro atual* (RÉA; PIEDADE, 2006), apresentado no Simpósio de alunos de graduação e iniciação científica da UFPR.

RÉA, Adriano Maraucci; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Comentários sobre o choro atual. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 3., 2006, Curitiba. *Anais...* Curitiba: De-Artes-UFPR, 2006. p. 239-244.

SOUZA, Grazielle M. Louzada de. Caminhos para o novo Choro. In: ENCONTRO DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO E MÚSICA POPULAR, 2., 2010, São Luis. *Anais...* São Luis: Campus do Bancaga, 2010. p. 1-12.

_____. *"De nova cara o velho choro" – Choro na contemporaneidade: perspectivas artísticas, sociais e educacionais*. 2012. 135 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Cultura Contemporânea) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2012.

SOUZA, Willian Fernandes de. Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4., 2016, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Unirio, 2016. p. 776-786.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. 2014. 343 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ZAGURY, Sheila. O "Neo-choro": os novos grupos de choro e suas re-leituras dos grandes clássicos do estilo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. p. 1433-1439.

_____. *Os grupos de Choro nos anos 90 no Rio de Janeiro; suas re-leituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais*. 2014. 293 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

DESAFIOS E PERSPECTIVAS EM ANÁLISE DE MÚSICA (PÓS) MINIMALISTA

Rita de Cássia Domingues dos Santos (UFMT/ECCO)
rita.domingues@gmail.com

Resumo: O objetivo principal deste artigo é proporcionar uma reflexão sobre os desafios da análise de músicas (pós) minimalistas. Este questionamento surgiu no bojo da pesquisa de doutorado em andamento intitulada "Pós-Minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes". Por primeiro apresenta-se uma breve contextualização da pesquisa de doutoramento, onde se discute as categorias minimalismo e pós-minimalismo. Em seguida são apresentados vários estudos analíticos feitos tanto com obras minimalistas como com obras consideradas pós- minimalistas. Os principais referenciais usados são Bernard (1995; 2003), Evans (2013), Fink (2004; 2005) e Gann (1997; 2001; 2013). Pretende-se, com esta comunicação, contribuir para maior conhecimento sobre ferramentas analíticas e seu uso em obras (pós) minimalistas, além de disseminar uma compreensão mais abrangente da terceira fase composicional de Gilberto Mendes (1922-2016) sob a óptica dos estudos interdisciplinares.
Palavras-chave: Minimalismo. Pós-Minimalismo. Análise. Gilberto Mendes.

Challenges and perspectives in (post) minimalist music analysis

Abstract: The main goal of this article is to provide a reflection on the challenges of analysing minimalist (post) music. This questioning arose within the ongoing doctoral research entitled "Pós-Minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes" (Post-Minimalism in the third compositional phase of Gilberto Mendes). Thus, firstly it is displayed a brief contextualization of the related doctoral research, in which is discussed the categories minimalism and post-minimalism. Later on, it will be presented several analytical studies done with minimalist works and others considered as post-minimalist works. The main references used are Bernard (1995; 2003), Evans (2013), Fink (2004; 2005) and Gann (1997; 2001; 2013). With this communication, our aim is to contribute with the broadening of the knowledge about analytical tools and their use in (post)minimalist works and to spread a more comprehensive understanding of the third compositional phase of Gilberto Mendes (1922-2016) from the point of view of interdisciplinary studies.
Keywords: Minimalism. Post-Minimalism. Analysis. Gilberto Mendes.

INTRODUÇÃO

O tema desta comunicação é relativo aos desafios da análise de música (pós) minimalista. Esta problemática surgiu no âmbito da pesquisa de doutorado em andamento intitulada: "Pós-Minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes". Inserido no Programa de Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso, este doutorado traz em seu âmago conexões da música de concerto brasileira com a sociedade contemporânea. O foco desta pesquisa é verificar como a espiritualidade da terceira fase composicional de Gilberto Mendes – ao que nos parece – adere à poética[1] pós-minimalista, sendo esta empregada por ele possivelmente em seis de suas obras, nas décadas de 1980 e 1990.

No decorrer do estudo surgiram alguns problemas como, por exemplo, a definição de Pós-Minimalismo e qual seria a melhor forma de análise para obras com tais características. Desta maneira, o intuito deste artigo é trazer as contribuições, atuais ou relevantes, dos principais teóricos para estas questões centrais.

[1] O termo "poética" aqui é usado de acordo com a conceituação de Pareyson no livro *Os Problemas da Estética*. Nesta obra consta: (...) uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época (...) uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica como uma poética está ligada a seu tempo... (PAREYSON, 1997, p. 17-18)

Conforme se verifica nos estudos sobre história da música de concerto brasileira, não existem informações aprofundadas sobre o Pós-Minimalismo no Brasil[2]. Quanto à bibliografia estrangeira, grande parte refere-se a compositores do Minimalismo estadunidense tais como Steve Reich (1936-) e Philip Glass (1937-), já que ele teria surgido, segundo a maioria dos estudiosos, nos Estados Unidos da América. Encontra-se ainda pouca informação nos livros referenciais de história da música contemporânea, de autores como Ross, Simms, Grout e Palisca, Antokoletz ou ainda Kostka.

Em relação à análise de obras (pós) minimalistas aqui no Brasil, há escassez de produção nesta área também. Porém, no exterior encontramos vários teóricos produzindo análises de música (pós) minimalista de maneiras diversas. Desta forma justifica-se a relevância desta comunicação ao contribuir para o debate sobre ferramentas analíticas e seu uso em obras (pós) minimalistas, favorecendo uma compreensão mais abrangente do Pós-Minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes.

1. MÚLTIPLAS FACETAS DO MINIMALISMO MUSICAL

Minimalismo musical não é um fenômeno unitário, mas uma complexa rede de tendências musicais que tem mudado de forma e de significado, movendo-se dentro de uma grande variedade de situações de performance. Este teve uma produção incipiente no final dos anos 1950, sendo que a obra *Trio for Strings* (1958) de La Monte Young (1935-) é considerada como uma das primeiras composições minimalistas. Neste sentido, o termo foi aplicado em relação à música referindo-se a várias práticas composicionais utilizadas desde o início dos anos 1960, em particular em Nova York e São Francisco, e cujas características buscavam reduzir a gama de elementos compositivos. Seus precursores oficiais foram La Monte Young, Terry Riley (1935-), Steve Reich e Philip Glass (SADIE, 1994).

Frequentemente, Minimalismo é associado com música repetitiva, apresentando figuras rítmicas ou melódicas que são incessantemente repetidas, com alguma mudança gradual ocorrendo. Mas esta definição exclui obras como as performances do grupo *The Theatre of Eternal Music* (La Monte Young, Terry Riley e outros); ou as *extravaganzas* de Charlemagne Palestine (1947-)[3]; ou algumas obras de Phill Niblock (1933-), além de obras de Harold Budd (1936).

Apesar de raras obras apresentarem todos estes quesitos, de acordo com Potter, Gann e Ap Siôn (2013), pode-se observar as seguintes características nas composições minimalistas:

- Êxtase harmônico: reducionismo referente a poucos acordes, como uma reação aos trabalhos serialistas ou aleatórios das décadas de 50 ou 60.
- Repetição.
- Drones: sons contínuos ou repetidos, costumeiramente graves, que soam por longos períodos, concomitantemente com os outros eventos sonoros.
- Processos graduais: progressão melódica gradualmente mudada via transformação sistemática que previne repetição exata.

[2] Destaca-se o artigo de CERVO "Minimalismo e Pós-Minimalismo: Distinções Necessárias" (2007).

[3] Charlemagne Palestine nasceu no Brooklyn (Nova York, EUA), mas atualmente mora na Bélgica. Suas obras incluem vídeo, esculturas, pinturas, instalações e partituras sonoras.

- Batida constante: normalmente associada a uma figuração repetitiva de colcheias ou semicolcheias, sugestiva de ação ou movimento mecanizado.
- Instrumentação estática: performance econômica de músicas minimalistas dos anos iniciais pelos conjuntos pequenos (como *The Theatre of Eternal Music, Steve Reich and Musicians, ou Philip Glass Ensemble*).
- Metamúsica: quando a reverberação sonora da música minimalista "cria" outra música sobreposta na audição do espectador.
- Afinação pura: uso de frequências puras, ou seja, ressonância de intervalos fora da escala de 12 sons do piano ou de outro instrumento temperado.
- Estruturas audíveis: na maioria das músicas minimalistas a estrutura está na superfície e é facilmente audível.[4]

Procedendo a uma revisão literária, podemos afirmar que, internacionalmente, uma vasta bibliografia comportando desde teses a biografias e artigos vêm sendo escrita. Vamos nos ater aqui apenas às que destacamos durante pesquisa de campo[5].

Robert Fink lançou o livro *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice* em 2005. Em vez de retratar o Minimalismo musical em seu livro como um movimento reacionário contra a música de serialismo total, ou enfocando os estilos e precursores musicais que influenciaram os primeiros compositores minimalistas, Fink, com uma perspectiva interdisciplinar, argumenta que o Minimalismo reflete a produção pós-guerra de uma sociedade americana de consumidores, sendo que pela sua perspectiva essas mudanças pós-industriais geraram uma cultura de repetição (FINK, 2005).

Destaca-se o compêndio sobre música minimalista e pós-minimalista lançado em 2013 e organizado por Potter, Gann e Ap Siôn, *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Post-minimalist Music*. A publicação contém 22 artigos de autores diferentes sobre múltiplas facetas do Minimalismo, com perspectivas históricas, filosóficas e analíticas, ou ainda conexões com teatro e outras mídias.

Conforme Potter, Gann e Ap Siôn (2013), em reconhecimento à sua ampla popularidade, Minimalismo é provavelmente o repertório da música de concerto do século XX sobre o qual mais se escreve nos Estados Unidos da América e na Europa, na atualidade. No Brasil a situação é diferente, temos poucas pesquisas a respeito, sendo do nosso conhecimento que apenas dois livros foram publicados aqui sobre o Minimalismo musical.

O primeiro livro escrito em terras brasileiras foi *O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea*, de Dimitri Cervo (2005), também compositor de obras que ele classifica como pós-minimalistas. Nesse trabalho, Cervo elucida a influência do Minimalismo na produção musical atual brasileira, sendo que esta foi a primeira explanação mais aprofundada a respeito deste assunto no meio acadêmico brasileiro. Este autor escreveu alguns artigos a respeito,

[4] Com a nova visão de teleologia proposta por Fink (2005), atualmente a maioria dos teóricos não consideram mais a música minimalista com caráter antiteleológico, como podemos observar pela ausência desta característica neste rol.

[5] Pesquisa realizada em 2017 na Bangor University (Reino Unido), doutorado sanduíche, sob orientação do Dr. Pwyll Ap Siôn integrante da Society for Minimalist Music.

como em 2005 "O Minimalismo e suas técnicas composicionais" publicado pela revista *Per Musi* da Universidade Federal de Minas Gerais; e posteriormente em 2007 o texto "Minimalismo e Pós-Minimalismo: Distinções Necessárias" publicado pela revista *Debates* da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Um recente livro publicado por autor brasileiro intitula-se *Música como Processo em três obras de Steve Reich: Come Out, Music for 18 Musicians e Different Trains* (2015) de Ismael Lins Patriota. Em seu livro sobre o compositor americano, que foi baseado em sua dissertação *Steve Reich e a abordagem temporal em suas obras* (2012), Patriota discorre inicialmente sobre o minimalismo musical à luz das artes plásticas[6], contextualizando-o no período histórico de seu surgimento nos Estados Unidos da América, para culminar com a análise de três obras de Steve Reich.

Em relação às pesquisas acadêmicas, observa-se pelo levantamento realizado que nos estudos brasileiros a ênfase tem sido no Minimalismo e não no Pós-Minimalismo, sendo que poucas dissertações apresentam análises mais detalhadas.

Lancia defendeu em 2008 na Universidade Estadual Paulista a dissertação estritamente conceitual denominada *Discussões sobre o minimalismo musical norte-americano: processos, repetição e teleologia*. Este autor traz a definição da filosofia moderna para teleologia para referir-se a eventos com fins, objetivos e propósitos, e a definição de Meyer de música teleológica como sendo aquela que visa atingir um propósito. Assim, conforme Lancia, a finalidade última na música teleológica tradicional é o clímax, após o qual a obra, o movimento ou a seção perdem sua razão de continuidade e, portanto, só podem terminar. Ele conclui que para todos os autores anteriores a Fink (2005), toda música de (suposta) descendência *cageana* é antiteleológica (LANCIA, 2008, p. 119, 121 e 125).

Isto porque Fink (2005) deixa claro que qualquer música minimalista que tenha um pulso regular, um centro tonal claro e algum grau de processo provavelmente apresenta o que ele denomina de teleologia recombinante. Sobre esta questão, Lancia afirma que

> (...) é plausível questionar a real existência de qualquer música antiteleológica se considerarmos que o ouvinte pode, durante a escuta, atribuir à peça um sentido causal qualquer ao estabelecer conexões entre estruturas musicais aparentemente não relacionadas. Dada a possibilidade de teleologias recombinantes, uma taxonomia é teoricamente infinita. (LANCIA, 2008, p. 127)

Além da pesquisa de Lancia, encontramos poucas dissertações sobre Minimalismo em música no âmbito da pós-graduação brasileira. Em 2009, Amaral defendeu na Universidade do Estado de Santa Catarina a dissertação *Relações entre elementos composicionais e meios de execução técnico-interpretativa em obras com características pós – minimalistas – Brasil 2000, Amanduá e Meio Bossa para piano solo de Dimitri Cervo*.

Neste mesmo ano Votta Junior defendeu na Universidade Estadual de Campinas a dissertação *A Música Tintinabular de Arvo Pärt*. na qual o autor explora os vínculos da obra de Pärt com o Minimalismo, que se manifestam no uso de drones, no seu ideal de *stasis*, bem como nos processos aditivos e nos ciclos (VOTTA JUNIOR, 2009).

[6] Em relação a este quesito, Patriota nas suas pesquisas parte do artigo de BERNARD, Jonathan W. The minimalism aesthetic in the Plastic Arts and in Music. *Perspectives of New Music*, v. 31, n. 1, p. 86-132, 1993.

Cunha defendeu em 2015, na Universidade Federal de Uberlândia, a dissertação com viés didático denominada *Aspectos rítmicos no minimalismo: elaboração de exercícios a partir do procedimento de defasagem e processos aditivos*. Em 2016, Menino defendeu na Universidade Federal do Rio Grande do Norte a dissertação *Possibilidades interpretativas envolvendo instrumentos de percussão e recursos tecnológicos na obra Clapping Music (1972) de Steve Reich*. No mesmo ano, na Universidade do Estado de Santa Catarina, Aquino defendeu a dissertação *Trajetórias - Minimalismo e Steve Reich de 1965 a 1976*.

Aprofundando-se nas questões inerentes ao Pós-Minimalismo, Kyle Gann (2013) afirma que as primeiras obras pós-minimalistas surgiram no final da década de 1970 como uma resposta coletiva ao Minimalismo musical. Diferentemente do Minimalismo dos anos iniciais, as obras pós-minimalistas que surgiram no final da década de 1970 foram escritas em notação tradicional e com a duração voltando àquela convencionada para a música de concerto (aproximadamente 5 a 25 minutos). A maioria destas músicas foi composta para a formação instrumental de música de câmara ou para instrumento solo, abraçando influências de outras culturas: gamelão balinês, folclore, pop, jazz, música de câmara do século XVIII, música renascentista, etc. As obras pós-minimalistas, segundo Gann, têm formas curtas e espirais. Tem uma dependência do ritmo constante do Minimalismo, a tonalidade diatônica e até mesmo os arquétipos formais, mas uma inclusão que reúne ideias de uma variedade de fontes musicais. Dentro de seu exterior suave, o Pós-Minimalismo é um grande caldeirão em que todas as músicas do mundo nadam juntas em harmonia discreta, ou seja, presença da impureza[7].

Não existe um consenso sobre a definição de Pós-Minimalismo em música. Desta forma, apresentaremos aqui a visão de alguns autores sobre o Pós-Minimalismo.

Gann (2013) afirma que o número de obras encontradas em concertos e gravações nas décadas de 1980 e 1990 com aqueles critérios acima citados foi demasiado para ser ignorado. Conforme este compositor e teórico, o Pós-Minimalismo musical

> ...nunca formou uma 'cena' centrada em Nova York ou San Francisco ou em qualquer outro lugar, e os compositores envolvidos variam em localização do Maine ao México, e da Flórida ao Havaí. Esta é uma das razões pelas quais o Pós-Minimalismo não foi percebido como um movimento, mas se você ouvir muita música dos compositores aos quais estou me referindo, a impressão de um estilo unificado é notavelmente vívida, especialmente considerando que essas pessoas nunca haviam ouvido o trabalho um do outro. (GANN, 2001)

Robert Schwarz (1996) em seu livro *Minimalists* descreve o Pós-Minimalismo musical como um novo guarda-chuva estilístico, com vocabulário eclético, rejeição da impessoalidade mecanicista de peças minimalistas iniciais, e com o uso de técnicas minimalistas para atingir clímax emocional, quebrando os elos do processo musical, tendo variedade harmônica e uma gama impura de possibilidades estilísticas. Ele usa este termo para descrever o pós-modernismo "Neo Romântico" da música de John Adams (1947-) (SCHWARZ, 1996).

[7] Para discutir a impureza, o principal referencial teórico usado na pesquisa de doutorado é o livro *L' Ímpureté* de Scarpetta (1985). A Estética da Impureza é a negativa da dissertação homogênea, massiva, é o texto poético sem progressão linear e lógica (oposto da tese), sendo um discurso disperso, deliberadamente estilhaçado, com lacunas, perfeitamente alusivo a uma espécie de montagem, preservando a heterogeneidade e o choque dos seus planos.

Em seu livro *American Music in the Twentieth Century*, Gann afirma que a característica essencial do Minimalismo estrito é ter a estrutura audível. Traz neste texto a contribuição de Paul Epstein[8], que afirma que, quando o compositor corrige o processo para satisfazer seu próprio gosto, a obra se caracteriza como pós-minimalista. Neste livro Gann discorre sobre o Pós-Minimalismo como um novo estilo que aparece no final dos anos 1970, e, diferentemente do Minimalismo inicial, abarca um grupo de compositores isolados em uma vastidão geográfica, mas que apresentam similaridades. Conforme este autor a música pós-minimalista é tonal, predominantemente consonante e baseada num pulso estável, mas não previsível ou fácil de seguir, com a tendência a fazer giros surpreendentes. Para ele a linguagem pós-minimalista é suave e linear, sendo esta música inspirada em diferentes tradições, integrando tais inspirações em uma linguagem musical autônoma (GANN, 1997, p. 326-327).

Potter (2000) em seu livro *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* aponta algumas características do Pós-Minimalismo como perfil melódico destacado, variedade tímbrica, separação clara entre melodia e acompanhamento, materiais melódicos ampliados e progressões harmônicas mais facilmente associadas a músicas ocidentais anteriores, apresentando estruturas narrativas, salientando que o Minimalismo havia negado deliberadamente estas características (POTTER, 2000, p. 16-17).

Jonathan W. Bernard examina o desenvolvimento do Minimalismo no seu artigo "Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music". Ele descreve quatro estágios básicos desde o surgimento do Minimalismo: (1) peças minimalistas tornaram-se mais complexas, (2) houve uma maior preocupação com sonoridades, (3) as texturas tornaram-se explicitamente harmônicas e (4) harmonizações de uma essência quase-tonal surgiram. Os trabalhos, representados pelas etapas anteriores descritas acima, são de compositores como Riley, Glass e Reich. Porém Bernard pondera que John Adams e outros da geração mais nova de compositores minimalistas juntaram-se ao movimento em diferentes estágios comparados a Reich e Glass. As primeiras obras maduras de Adams se situam entre os estágios 3 e 4, enquanto que a música de Michael Torke (1961-) pertence em grande parte ao estágio 4. Segundo este autor, o termo pós-minimalista se aplica a compositores que eram minimalistas no início de sua carreira (por exemplo, Reich, Glass) ou para aqueles que desenvolveram seus estilos de composição depois, mas em resposta direta ao Minimalismo, como Adams e Torke (BERNARD, 2003).

Robert Fink (2004) oferece outra visão dos diferentes estágios desde o surgimento do Minimalismo musical nos Estados Unidos da América. Enquanto para este autor a música minimalista composta antes de 1974 consistia em uma experimentação de padrões repetitivos, o período de 1974 a 1982 mostrou um ápice deste tipo de música. Depois disso, o estilo minimalista tornou-se mais complexo e pessoal, e como observado por Robert Schwarz[9], mais intuitivo.

No Brasil, voltando ao artigo que Cervo escreveu e no qual faz distinções entre Minimalismo e Pós-Minimalismo, percebem-se aproximações com o artigo de Johnson (1994). O compositor brasileiro afirma que é possível distinguir três fatores comuns entre si nas obras pós-minimalistas e

[8] Declaração dada na entrevista para Gann em 23 de outubro de 1996.

[9] Robert Schwarz "Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams," American Music 8/3 (Autumn 1990): 245–73.

estranhos ao Minimalismo estrito dos anos iniciais (1964 a 1976): 1) mistura de outros procedimentos composicionais com o Minimalismo; 2) relevo na expressividade melódica e 3) estas obras são estruturadas em seções contrastantes, com quebra do senso de continuidade do Minimalismo estrito dos anos iniciais (CERVO, 2007, p. 40-44).

Williams em sua tese *Strategies of Postminimalism in my Recent Music* (2009), sinaliza como uma característica marcante do Pós-Minimalismo a presença de citação de outras músicas ou ainda de referências extramusicais, ou seja, presença da intertextualidade.

O que se pode observar em comum em todos estes autores é o caráter impuro que o Pós-Minimalismo musical desvela, seja através da mistura de diferentes tradições ou procedimentos composicionais gerando um vocabulário eclético, seja através da citação. Destaque também para características como maior complexidade, expressividade e uso de linhas melódicas. Mas quais ferramentas analíticas seriam úteis para se analisar músicas (pós) minimalistas?

2. A PROBLEMÁTICA DA ANÁLISE MUSICAL

Bernard (1995, p. 259-260) alerta que, em relação à música minimalista, é necessário enfrentar pelo menos dois tipos de problemas: escassez de material na superfície e geralmente a música estritamente minimalista se apresenta sem outras camadas de sentido, sendo bem conhecido o esforço dos compositores minimalistas para serem acessíveis e não gerarem equívocos na interpretação de suas músicas. Na mesma direção, conforme Evans (2013), aspectos talvez problemáticos para análise de músicas minimalistas seriam a ausência de estruturas dialéticas, e a falta de teleologia e narratividade.

Isto é um tanto questionável, tanto no aspecto da teleologia como na constatação de amplo espectro de análises aplicadas em obras minimalistas e pós-minimalistas.

Segundo Evans (2013), na área da música minimalista, Epstein foi o primeiro a se engajar analiticamente. Sua análise pioneira de *Piano Phase* (1967) de Steve Reich (1936) revela como a música representa a "vinda do impessoal e do pessoal" e demonstra como um processo objetivo pode afetar a resposta psicoacústica do ouvinte, comparando o processo musical com um eclipse solar. A análise da música como um processo é o principal foco aqui, refletindo a preocupação dos compositores minimalistas com processo (como evidente no manifesto de Reich de 1968, "*Music as a gradual process*"). Bernard pontua que Epstein "dedica atenção considerável aos estágios perceptivelmente distinguíveis nas passagens de transição. Sua análise, como um exercício fenomenológico, é bastante valiosa em si mesma" (BERNARD, 1995, p. 265).

Teóricos formalistas desde meados dos anos 1980 têm frequentemente se concentrado no estudo da altura, ritmo e repetição com perspectiva matemática. Desde então análises de músicas minimalistas têm prosperado, como as breves observações analíticas de Brian Dennis (*The Musical Times*, 115, p. 1036-38) e Robert Morris (*Journal of Music Theory*, 32, p. 91-93), os dois estudando a obra *Piano Phase* de Reich. Em relação a esta mesma obra, Fink ressaltou a ausência de profundas camadas hierárquicas dentro do Minimalismo através do uso do método de Schenker e seu delineamento de voz condutora (*voice-leading*) em estruturas tonais (EVANS, 2013).

Richard Cohn estudou algumas obras de Steve Reich no artigo "Craft, Tradition, and Analysis in a Minimalist Context: Transpositional Combination of Beat-Class Sets in Steve Reich's Phase-Shifting Music". Conforme Bernard, Cohn, usando a metodologia "beat-class", modela o ritmo na música de Reich de uma maneira rigorosa e engenhosa, analogamente à classe de altura da música pós-tonal. Assim ele demonstra que essas estruturas rítmicas têm o mesmo tipo de riqueza, tanto em termos de suas simetrias gerais quanto das imprevisibilidades locais (BERNARD, 1995, p. 265, 266).

Explanando sobre o mesmo artigo, Evans (2013) pontua que Cohn, no seu estudo do deslocamento de fase nas composições de Reich, ressaltou o ritmo como o parâmetro dominante na música de Reich, e assim adaptou uma ferramenta analítica, como é o método de altura de classes, para estudar conjuntos de classes de "beats[10]". Usando esta mesma abordagem analítica, John Roeder examinou as obras de Reich *Six Pianos* (1973), *New York Counterpoint* 1986) e *The Four Sections* (1987). Roeder também estudou as obras de Arvo Pärt (1935 -) *Fratres* (1977), *Passio Domini Nostri Jesu Christi Secundum Joannem* (1982) e *The Beatitudes* (1990), observando que a técnica Tintinnabuli[11], usada por Pärt, se mostrou altamente adaptável à análise de classe de alturas[12] (EVANS, 2013).

Voltando às obras de Reich, Steven Johnson cita as publicações de Robert Schwarz nas quais ele perquire características estilísticas de Reich através de um exame de muitos de seus trabalhos e uma discussão de sua vida e realizações. Johnson também menciona artigo de Gann onde este analisa a obra *The Well-Tuned Piano* (1964) de La Monte Young, descrevendo o sistema de afinação, as áreas harmônicas, e o plano formal da obra[13] (JOHNSON, 1994).

De acordo com Evans (2013), as análises de Ron Woodley para as obras de Reich *Proverb* (1995), *Music for Mallet Instruments, Voices and Organs* (1973) *Eight Lines* (1979) e *New York Counterpoint* aplicam técnicas quase schenkerianas, enquanto Chiang-Ying Wu adota método similar na sua análise do movimento "Abertura" da obra de Glass *Glassworks* (1982). Usando uma abordagem científica, porém não matemática, Keith Potter, Geraint Wiggins e Marcus Peace usaram métodos computacionais baseados na percepção humana de alturas para estudar os efeitos cognitivos da música repetitiva nas obras *Gradus* (1968) e *Two Pages* (1969), de Philip Glass.

Bernard (1995, p. 264, 265) elenca vários estudos analíticos de obras (pós) minimalistas: "Form and Process" de Wesley York, *Sonus 1 nº 2* (1981, p. 28-50) onde discute os processos aditivos e subtrativos na obra *Two Pages* (1968) de Glass; *The Time of Music* de Jonathan Kramer (New York: Schirmer Books, 1988, p. 389-94), um estudo sobre a obra de Frederic Rzewski *Les Moutons de Panurge* (1969); "Aspects of Organization in the *Sextet* of Steve Reich" de Daniel Warburton (te-

[10] Sobre a origem desta ferramenta analítica, Milton Babbitt formulou um método de aplicação do sistema de doze notas para classificar parâmetros rítmicos na música eletrônica. O método de Babbitt, desenvolvido desde o final dos anos 40, foi esmiuçado posteriormente por Allen Forte, e usado nas análises de Richard Cohn (EVANS, 2013).

[11] *Tintinnabuli*, do latim *tintinnabulum*, (um sino) é um estilo de composição criado pelo compositor estônio Arvo Pärt, introduzido na obra *Für Alina* (1976) e usado novamente em *Spiegel im Spiegel* (1978). As obras geralmente têm um ritmo lento e meditativo, e uma abordagem minimalista tanto para a notação quanto para a performance. Mais informações em HILLER (1997)

[12] Segundo Evans (2013), Roeder provou como detalhes na "pequena escala de conjuntos de classes de beats" inevitavelmente impactam no global "design textural de larga escala destas peças".

[13] Mais esclarecimentos em SCHWARZ, "Steve Reich: Music as a gradual process ", *Perspectives of New Music* 19 [1980-81] 373-92; 20 (1981-82): 225-86) e em GANN, "O piano bem afinado de La Monte Young's The Well-Tuned Piano", *Perspectives of New Music* 31 (1993): 134-62.

se da University of Rochester, 1987); de Timothy Johnson "Harmony in the Music of John Adams: from *Phrygian Gates* to *Nixon in China*" (tese da State University of New York at Buffalo, 1991), e " Harmonic Vocabulary in the Music of John Adams: A Hierarchical Approach" um artigo no *Journal of Music Theory* 37 (1993, p. 117-56).

O estudo de Ap Siôn, usando a entrevista de 1976 de Michael Nyman (1944 -) com Steve Reich em La Rochelle (França), é um exemplo de uma nova tendência de análise de músicas minimalistas, que estabelece a relação semiótica entre as intenções do compositor e os subsequentes resultados encontrados nas partituras e gravações, representando a interação entre o nível poético (processo de criação) e o nível neutro (a realidade material da obra), como encontrado na tripartição semiológica de Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez. A pesquisa de John Richardson sobre a ópera Akhnaten (1984) de Glass visita a obra com um contexto histórico e teatral. O grande reconhecimento da música minimalista numa abrangência social conduziu inevitavelmente para abordagens analíticas mais holísticas. (EVANS, 2013).

Algumas considerações a respeito de diferentes formas de repetição podem ser encontradas na pesquisa de Richard Middleton sobre música popular, que é igualmente relevante tanto para música minimalista como para pós-minimalista. Fundamentada na pesquisa de Middleton, Rebecca Leydon oferece uma tipologia de seis *tropos* minimalistas que representam diferentes estados subjetivos. Estes *tropos* são listados e descritos como 1) *maternal* (ambiente de fixação ou conservação), 2) *mantric* (um estado de mística transcendência), 3) *kinetic* (uma coletividade de danças corporais), 4) *totalitarian* (um involuntário estado de prisão); 5) *motoric* (processos mecânicos indiferentes) e 6) *afásico* (implicando noções de prejuízo cognitivo, loucura ou lógica absurda) (LEYDON, 2002). Evans (2013) usa esta tipologia de Leydon para traçar considerações analíticas de algumas obras minimalistas e pós-minimalistas e propõe um novo modelo analítico holístico para obras minimalistas, levando em conta aspectos de espaço, temporalidade e teorias culturais.

Em contrapartida, Bernard propôs um modelo analítico integrando análises de obras plásticas com a análise de obras minimalistas musicais. Ele traça considerações analíticas sobre as obras *I am sitting in a room* (1969), de Alvin Lucier (1931-)[14]; *Music in Twelve Parts* (1971-74) de Philip Glass; *Music for Eighteen Musicians* de Steve Reich e a música do primeiro ato (Cena I: "*The Kuru Field of Justice*") da ópera *Satyagraha* (1980) de Philip Glass. Segundo este autor, as obras minimalistas e pós-minimalistas permanecerão impenetráveis sem a mediação dos modelos visuais do minimalismo (BERNARD, 1995).

No Brasil temos algumas considerações analíticas de Cervo em seu livro *O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea* (2005) e breves observações em seu artigo de 2007 sobre um trecho do *Quarteto de Cordas nº 2* (1988), de Nyman. Ele baseia suas análises principalmente no artigo de Dan Warburton *A Working Terminology for Minimal Music*. Warburton descreve estratégias composicionais que estruturam os processos nas obras minimalistas como *defasagem, processo aditivo linear, processo aditivo por bloco, processo aditivo textural e superposição de padrões*. Neste artigo o autor demonstra como cada uma dessas técnicas composicionais pode ser encontrada nas primeiras obras minimalistas americanas (WARBURTON, 1988). Patriota em

[14] Alvin Lucier é um compositor estadunidense de música experimental e instalações sonoras que exploram fenômenos acústicos e percepção auditiva.

seu livro "*Música como Processo em 3 obras de Steve Reich: Come Out, Music for 18 Musicians e Different Trains*" (2015) parte de uma visão analítica prévia das peças, tais como vistas em artigos acadêmicos, como os de Potter (2004), Gopinath (1996) e Cumming (1997), e compara com o posicionamento de Antoine Bonnet (1996) sobre o processo em música durante o século XX.

Por este apanhado de algumas pesquisas na área de análise de músicas minimalistas e pós-minimalistas, constata-se que é factível e necessária a análise de obras (pós) minimalistas com um conjunto de ferramentas adaptável aos objetivos da análise e pelas características da obra em foco.

CONCLUSÕES

Nesta comunicação foi apresentado um recorte da pesquisa de doutorado em andamento intitulada: "Pós-Minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes". O objetivo principal deste artigo é proporcionar uma reflexão sobre as mais variadas ferramentas analíticas que têm sido usadas para análise de música (pós) minimalista.

Pela revisão de literatura observa-se que teóricos analisaram música (pós) minimalista com uma eficácia variável. Os desafios para a compreensão de como a obra musical (pós) minimalista funciona geralmente têm conduzido para a análise de sua construção formal, de suas características motívicas, de aspectos relacionados à temporalidade e repetição, como também estudos do uso de harmonia estática.

Em primeiro lugar, o procedimento de análise das obras musicais pós-minimalistas se revela como uma questão, na atualidade, de confluência de ferramentas analíticas devido ao caráter multifacetado que estas obras nos apresentam, não se restringindo mais aos contextos iniciais minimalistas que as análises contemplavam. Em segundo, dentro do pensamento pós-moderno recomenda-se envolver a possível interpretação analítica com mais de uma abordagem. Sobre este aspecto, Korsyn afirma que devemos "reconhecer outras unidades, outras fontes de coerência, que podem atravessar e subverter aquelas que fomos treinados para reconhecer." (KORSYN, 2003, p. 38).

Para finalizar, Gilberto Mendes foi um compositor eclético, marcado pela mescla em seu fazer composicional. Nas décadas de 1980 e 1990 grande parte de suas obras apresenta algumas características bem próprias do Pós-Minimalismo, considerando este como a mistura do Minimalismo com diferentes tradições, além de apresentar uso de linhas melódicas e maior complexidade. Em seu segundo livro, o compositor santista afirmou:

> ...perdi toda vergonha de fazer qualquer tipo de música, manipular todo tipo de significado musical. Disso resulta uma música que pretendo semântica, que construo com a fusão, a química que faço de linguagens muito variadas, de nossos dias, da antiguidade, linguagens altamente artísticas ou menores, até vulgares, dentro de uma tradição barroca e eclética da arte americana. Sou, sempre fui, um músico misturador, promíscuo. Faço combinações nada ortodoxas, absolutamente livres, sem a menor cerimônia, entre os dados musicais de todos os tempos, de todas as culturas, de todos os níveis. O velho antropofagismo, coisa tão brasileira! (MENDES, 2008, p. 154)

Percebemos que a mistura "antropofágica" de Mendes necessita de uma múltipla visão na abordagem. De acordo com Cone (1960), a música contemporânea demanda que o tipo de análise a

ser empregado deveria ser definido pelo próprio objeto de estudo, concernente ao que se pretende investigar. Desta forma, devido a impureza do procedimento composicional de Mendes, no doutorado em andamento não será usada apenas uma ferramenta analítica.

As técnicas de análise aplicadas serão usadas em conjunto, sem haver hierarquia de uma sobre a outra, mas sim buscando a complementação entre as mesmas. A partir desta pesquisa será delineada a relevância das técnicas minimalistas na sua terceira fase composicional e, assim, pretende-se desvelar os *minimalismos* de Gilberto Mendes nas décadas de 1980 e 1990.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Guilherme Ferreira. *Relações entre elementos composicionais e meios de execução técnico-interpretativa em obras com características pós – minimalistas – BRASIL 2000, AMANDUÁ e MEIO BOSSA para piano solo de Dimitri Cervo*. Dissertação de Mestrado. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009. Florianópolis, 2009. 90 p.

AQUINO, Leonardo Cezari de. *Trajetórias - Minimalismo e Steve Reich de 1965 a 1976*. Dissertação de Mestrado. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2016. Florianópolis, 2016. 175 p.

BERNARD, Jonathan W. Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music. *American Music*, University of Illinois, v. 21, n. 1, p. 112-133, 2003.

_____. Theory, analysis and the "Problem" of Minimal Music. In: MARVIN e HERMANN (Ed.) *Concert Music, rock and jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*. New York: University of Rochester Press, 1995. p. 259-284

CERVO, Dimitri. *O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2005.

_____. Minimalismo e Pós-Minimalismo: Distinções Necessárias. *Debates*, UNIRIO, n. 9, p. 35-50, 2007.

_____. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. *Per Musi*, UFMG, n. 11, p. 44-59, 2005.

CONE, Edward T. Analysis Today. *Musical Quarterly*, USA, v. 46, p. 172-188, 1960.

CUNHA, Katiane Cristine Faria da *Aspectos rítmicos no minimalismo: elaboração de exercícios a partir do procedimento de defasagem e processos aditivos*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, 2015. Uberlândia, 2015. 124 p.

EVANS, Tristan. Analysing Minimalist and Postminimalist Music: an overview of methodologies. In: POTTER, GANN and AP SIÔN (Ed.) *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013. p. 241-257.

FINK, Robert. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. California: University of California Press, 2005.

_____. (Post-) minimalisms 1970-2000: the Search for a New Mainstream. In: COOK, Nicholas and POPLE, Anthony (Ed.) *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 541 -542.

GANN, Kyle *et all*. Introduction: experimental, minimalist, postminimalist? Origins, definitions, communities. In: POTTER, GANN and AP SIÔN (Ed.) *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013. p. 1-16.

GANN, Kyle. *American Music in the Twentieth Century* Nova York: Schirmer Books, 1997.

_____. "Minimal Music, Maximal Impact." NewMusicBox, 1 Nov. 2001. Disponível em: <www.nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/6/>. Acessado em: 15/04/2018.

johnson, Steven. Minimalism: aesthetic, style, or technique? *Musical Quarterly*, USA, v. 78, p. 742-743, 1994.

KORSYN, Kevin. *Decentering Music: A critique to contemporary music research*. Nova York: Oxford University Press, 2003.

LANCIA, Júlio César. *Discussões sobre o Minimalismo Musical Norte-Americano: processo, teleologia e estilo*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". 2008. São Paulo, 2008.152 p.

LEYDON, Rebecca. Towards a Typology of Minimalist Tropes. *Music Theory Online* USA, v. 8, n. 4, p. 1-6, 2002.

MENDES, Gilberto. *Viver sua Música...* Santos: Realejo Edições, 2008.

MENINO, Fernando Bueno. *Possibilidades interpretativas envolvendo instrumentos de percussão e recursos tecnológicos na obra CLAPPING MUSIC (1972) de Steve Reich*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016. Natal, 2016. 52 p.

PATRIOTA, Ismael Lins. *Música como Processo em 3 obras de Steve Reich*. Riga: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

PATRIOTA, Ismael Lins. *Steve Reich e a abordagem temporal em suas obras*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. Rio de Janeiro, 2012. 115 p.

POTTER, Keith. *Four Musical Minimalists...* New York: Cambridge University, 2004.

SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of music and musicians*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SCHWARZ, K. Robert. *Minimalists*, Londres, Phaidon Press,1996.

VOTTA JUNIOR, Alfredo. *A Música Tintinabular de Arvo Pärt*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2009. Campinas, 2009. 306 p.

warburton, Dan. A working terminology for Minimal Music. *Integral*, University of Rochester, v. 2, p. 135-159, 1988.

WILLIAMS, Nicholas Allan. University of Huddersfield *Strategies of Postminimalism in my Recent Music*. Tese de Doutorado. University of Huddersfield. Huddersfield. 2009. 99 p.

EM BUSCA DE MEMÓRIAS DAS PRÁTICAS MUSICAIS DO PASSADO EM SERGIPE: ESTUDO EXPLORATÓRIO DE DOIS ACERVOS MUSICAIS LOCALIZADOS NA CIDADE DE SÃO CRISTÓVÃO

Thais Fernanda Vicente Rabelo Maciel[1] (UFMG)
thaisrabelomusica@gmail.com
Fernando Lacerda Simões Duarte[2] (PPG-Artes/UFPA)
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho traz uma abordagem exploratória de dois fundos documentais em diferentes situações de recolhimento na cidade de São Cristóvão, antiga capital de Sergipe. Trata-se dos acervos relativos à Lira Sancristovense e à Banda da Polícia Militar. Ensejaram este estudo as seguintes questões: quais as condições de recolhimento destes fundos musicais? Qual a datação aproximada das fontes e quais as possíveis funções sociais que o repertório poderia assumir no cotidiano da comunidade? Quais outras fontes poderiam ser úteis para a produção de uma narrativa historiográfica acerca de tais práticas e onde encontrá-las? A fim de respondê-las, procedeu-se à pesquisa documental *in loco*, além de pesquisa bibliográfica. Os dados obtidos foram analisados com base nas categorias do patrimônio musical formuladas por Ezquerro-Esteban e na classificação dos tipos de fontes para o estudo da Musicologia, realizada por Gómez González e seus colaboradores, bem como a partir das noções de memória e identidade coletivas em Pierre Nora e Joël Candau, e da teoria das três idades documentais, em Bellotto. Os resultados apontam para o recolhimento em fase permanente do fundo da Banda da Polícia Militar, que se encontra atualmente no museu da mesma instituição, semelhantemente ao acervo da Lira Sancristovense. As fontes são principalmente da primeira metade do século XX, recuando a meados do XIX, no caso da Banda da Polícia Militar, e registram repertório bastante diversificado, que ocuparia funções religiosas, militares e de entretenimento cotidiano.
Palavras-chave: Arquivologia musical. História da Música em Sergipe. Bandas militares. Bandas civis. Patrimônio cultural material.

Looking for memories of ancient musical practices in Sergipe:
an exploratory study of two musical collections located in the city of São Cristóvão

Abstract: This paper presents an exploratory approach of two documentary collections in different situations of recollection in the city of São Cristóvão, the capital of Sergipe in the past. These are the collections related to the Lira Sancristovense and the Band of the Military Police. The following issues were the subject of this study: What are the conditions for collecting these musical collections? What is the approximate date of the sources and what are the possible social functions that the repertoire could assume in the daily life of the community? What other sources could be useful for producing a historiographical narrative about such practices and where to find them? In order to answer them, documentary research was carried out *in loco*, besides bibliographical research. Data obtained were analyzed based on the musical heritage categories formulated by Ezquerro-Esteban, in the types of sources, carried out by Gómez González *et alii*, as well as from the notions of collective memory and identity in Pierre Nora and Joël Candau and the theory of the three documentary ages, in Bellotto. Results point to the permanent guarding of the collection of the Military Police Band, which is currently in the museum of the same institution, similarly to the Lira Sancristovense collection. The sources are mainly from the first half of the twentieth century, retreating to the mid-nineteenth, in the case of the Military Police Band and register a very diversified repertoire, which would occupy religious, military and daily entertainment functions.
Keywords: Musical Archivology. History of Music in Sergipe. Military bands. Civil bands. Tangible cultural heritage.

INTRODUÇÃO

As transformações pelas quais passam as comunidades ao longo do tempo implicam renovações do repertório musical que permeiam seu cotidiano, mas também manutenções e resgates

[1] Doutoranda em Música / Harpista na Orquestra Sinfônica de Sergipe.
[2] Estagiário de Pós-Doutorado (PNPD/CAPES).

intencionais de determinadas memórias. Os documentos musicais acumulados por agremiações destinadas à execução e ao ensino de música possibilitam que se conheça no presente práticas musicais hoje silenciadas. Assim, conhecer as práticas musicais de determinada comunidade significa conhecer em parte sua identidade – esta, muito mais ampla, que se estabelece a partir de uma complexa trama de relações sociais. Igualmente, o conhecimento de sua história possibilitará mais bem compreender suas práticas musicais pretéritas.

No presente trabalho, é lançado um olhar exploratório sobre dois fundos documentais em diferentes situações de recolhimento na cidade de São Cristóvão, antiga capital de Sergipe. Um primeiro olhar para a história da cidade remete à fundação, em fins do século XVI. Sua arquitetura revela parte desta história, tendo sido a cidade reconhecida como patrimônio cultural brasileiro, pelo IPHAN, em 1967 – inscrita no livro de tombo arqueológico, etnográfico e paisagístico – e como patrimônio cultural da humanidade pela UNESCO, em 2010. Para além do patrimônio edificado, a cidade conta com um rico patrimônio cultural imaterial, tal como a manutenção de antigas devoções religiosas na Semana Santa, inclusive com o emprego de repertório muito anterior ao Concílio Vaticano II (1962-1965). Se o patrimônio musical em sentido estrito – de caráter sonoro e imaterial, tal como classificado por Ezquerro-Esteban (2016) – é considerável, também a existência de patrimônio musical documental tem sido observada em pesquisas mais recentes. Busca-se apresentar neste trabalho, portanto, um resultado parcial deste mapeamento de acervos de São Cristóvão realizado pela primeira autora nos dois últimos anos, e que também já havia sido empreendido pelo segundo autor, embora sem o mesmo sucesso. Lança-se um olhar para os conjuntos de fontes localizadas, com vistas à compreensão das memórias musicais a eles recolhidas, buscando, em última análise, possibilitar o acesso de futuros pesquisadores a tais fontes. Desta maneira, serão abordados os fundos da Lira Sancristovense e da Banda da Polícia Militar. Os dados aqui analisados foram obtidos por meio de pesquisa documental *in loco* – ainda que parcial, no caso do arquivo da Banda da Polícia –, em pesquisa bibliográfica e em conversas informais com moradores de São Cristóvão. Deram ensejo ao presente estudo as seguintes questões: quais as condições de recolhimento destes fundos musicais? Qual a datação aproximada das fontes e quais as possíveis funções sociais que o repertório poderia assumir no cotidiano da comunidade? Finalmente, quais outras fontes poderiam ser úteis para a produção de uma narrativa historiográfica acerca de tais práticas e onde encontrá-las? Para a análise dos dados, recorre-se às noções de memória e identidade coletivas em Pierre Nora (1993) e Joël Candau (2011), e a autores que lidaram com o patrimônio arquivístico-musical, dentre os quais, Ezquerro-Esteban (2016) e Gómez González e seus colaboradores (2008).

O aporte da Arquivologia se faz necessário à compreensão das distintas fases de recolhimento dos fundos de documentos musicográficos aqui analisados. Para tanto, recorre-se à teoria das três idades documentais, na obra de Bellotto (2002). De acordo com a teoria das três idades, os documentos cumprem as funções para as quais foram criados, recebendo distintas formas de guarda de acordo com tais funções. Assim, em um primeiro momento, quando do cumprimento de sua função – ou seja, quando utilizados em razão de seu valor primário –, tais documentos são arquivados em fase corrente. Quando tais documentos deixam de servir à sua destinação inicial – por exemplo, diários de classe, após o encerramento de um ano letivo – e passam a servir a funções mais jurídicas do que

propriamente administrativas, seriam recolhidos à fase intermediária. Já a fase permanente se justificaria pela extinção da finalidade prática do documento (valor primário). Ante este fenômeno, seu recolhimento se justificaria pelas informações nele contidas, que podem servir à pesquisa histórica e à sociedade em geral. Nesta fase, a necessidade de disponibilização de tais fontes à pesquisa é bastante evidente. É também nesta idade que os fundos recebem o tratamento arquivístico com vistas à sua preservação e difusão. Há de se apresentar aqui, entretanto, a devida ressalva à aplicabilidade da teoria das três idades aos documentos musicográficos: diferentemente de documentos administrativos, estes não perdem seu valor primário, já que, tendo sido produzidos para a execução musical, é possível mantê-los em tal função enquanto se conheça as convenções de notação. Os critérios parecem ser, portanto, outros: a fase intermediária seria determinada pela perda da função social do repertório, ao passo que a fase de recolhimento permanente pressupõe uma "vontade de memória" por parte dos detentores dos fundos de documentos musicográficos.

Se as operações de memória não são, nas palavras de Pierre Nora (1993), espontâneas, pressupondo, portanto, uma vontade de memória que leve à criação de lugares destinados a deter o esquecimento – arquivos, monumentos e sítios –, fato é que a memória se inscreve profundamente na criação e na sustentação de identidades coletivas. Segundo Candau (2011), tais memórias são sempre recriadas em razão das necessidades identitárias dos grupos humanos no presente e sempre estão abertas à dialética do esquecimento e novos resgates. Esta memória que se inscreve também nos documentos – enquanto extensões da memória – permite ao pesquisador a investigação do passado e a produção de narrativas acerca dele. Em relação ao estudo da música do passado, longe de qualquer limitação aos documentos musicográficos, as fontes são as mais diversas, passando pelos livros de atas, registros de pagamentos, narrativas orais, documentação eclesiástica etc. (GOMEZ GONZÁLEZ et al., 2008). Os arquivos das agremiações musicais aqui estudados se revelam, portanto, como custodiadores de fontes que, aliadas a outras tantas, servirão ao estudo das práticas musicais do passado na antiga capital sergipana. Tais arquivos podem ser vistos ainda como estruturas que recolhem um patrimônio cultural material – ou um patrimônio musical documental (EZQUERRO-ESTEBAN, 2016) – passível de ser reintegrado às práticas musicais do presente, reforçando por esta via, a memória e identidade coletiva local.

O trabalho se estrutura a partir das relações entre as práticas musicais pretéritas da cidade estudada, sua história e seu patrimônio cultural em sentido mais amplo. Passa-se então a uma apresentação dos dois acervos e finalmente, à discussão dos dados obtidos.

1. PRÁTICAS MUSICAIS E FONTES DOCUMENTAIS: UMA RELAÇÃO ESSENCIAL

A cidade de São Cristóvão conservou, em sua arquitetura e relevo aladeirado, os traços de uma cidade característica do Brasil colônia. O período que embasa as cenas musicais plasmadas nas entrelinhas deste texto está compreendido entre meados do século XIX e primeira metade do século XX.

Aqui nos pautamos no pensamento de relacionar as práticas musicais com as fontes contidas nos referidos fundos documentais, por compreender serem as fontes musicais essenciais para uma compreensão mais ampla de tais práticas, com vistas à construção de uma historiografia da música baseada em dados, em concordância com o que afirma Castagna:

> Acervos musicais, por outro lado, revelam uma grande diversidade de gêneros, repertórios, estilos e autores, além de mesclas de toda espécie, que raramente figuram nos textos históricos referentes à música brasileira. O que se pretende, com isso, não é desqualificar a história da música como método de pesquisa e ensino, mas sim ressaltar a necessidade de consideração da diversidade arquivístico-musical brasileira, sem o que a história da música será sempre um discurso literário, de fracas conexões com a realidade. O estudo dos acervos musicais, ainda que fragmentários por princípio, permite o contato com uma parcela interna bastante significativa da prática musical, tornando-se um meio potencial para a ampliação da visão sobre o patrimônio musical e o seu significado social. (CASTAGNA, 2016, p. 195)

Neste sentido, compreendemos que a pesquisa em torno das partituras contidas nos fundos documentais da Lira Sancristovense e da Banda da Polícia muito têm a dizer sobre as práticas musicais desenvolvidas em Sergipe.

2. HISTÓRIA E CONSTITUIÇÃO DO FUNDO DOCUMENTAL DA LIRA SANCRISTOVENSE

A data exata de fundação da Lira Sancristovense (fig.1) não pode ser precisada nesta pesquisa, em razão da dificuldade de acesso as fontes referentes à instituição que revelem este dado. Sua gênese remonta, porém, à primeira metade do século XX, tendo sido criada por João Batista Prado, o maestro Nô Prado, como ficou conhecido. Tratava-se de uma banda musical particular do referido maestro, mas que por décadas consistiu na principal atração musical da cidade de São Cristóvão. Posteriormente, a banda fora institucionalizada pela prefeitura. Conforme foi possível analisar em investigação anterior:

> o que se pode afirmar até o momento é que, enquanto instituição oficializada pela prefeitura, e conforme a informação contida na placa anexa ao prédio sede, a Lira Cristovense foi fundada em 1972 pelo então prefeito Paulo Correia dos Santos e recebia o nome de "Lira Cristovense Maestro João Batista Prado". (RABELO, 2017, p. 383)

As referências mais antigas encontradas até o momento, relativas à Lira Sancristovense, datam da década de 1930. Tais referências consistem em um documento musicográfico (contendo os Motetos dos Passos, arranjados pelo próprio João B. Prado e escrita para a Lira e um coro a duas vozes, com datação de 1937), e no relato do sobrinho do maestro João Prado, Romualdo Prado, que relembrou seu encantamento ao assistir o tio regendo a Lira da cidade, em 1932 (BISPO, LEÃO, CARVALHO, 2002, in RABELO, 2017, p. 385).

Figura 1. Sede da Lira Sancristovense, em abril de 2018. Acervo pessoal dos autores.

O fundo documental da Lira Sancristovense, localizado na atual sede da banda, conserva algumas fontes musicais referentes ao período de atuação do maestro João Prado e de seu sucessor, o maestro Zeca Fonhê, e contém composições e arranjos de João Batista Prado. De acordo com o atual maestro da banda, José Fortunato, muito se perdeu ao longo do tempo. Ele mesmo, músico formado pela Lira, lembra de ter tido acesso a outras partituras de João B. Prado que não mais constam do acervo (FORTUNATO, 2017, entrevista). As condições de acondicionamento das fontes musicais da Lira estão ainda longe dos padrões recomendados pelas normas técnicas. As fontes estão envolvidas em invólucros de papel ácido, tipo *Kraft*, muitas vezes presas por grampos ou clipes já bastante oxidados e estão acondicionadas em um armário de ferro fechado. A umidade e o calor são evidentes no local, contudo, as fontes sempre se encontraram nesta região, encontrando nestas condições climáticas alguma regularidade. No que se refere à organização do material, a pesquisa prévia *in loco* nos permitiu observar que não existe nenhum critério de organização das partituras, nem inventário. No mesmo local encontram-se arquivados também as partituras em fase corrente. É importante destacar que as fontes musicais que constituem o fundo documental da Lira, referentes ao maestro João B. Prado, já se encontram em fase de recolhimento permanente. Fica evidente, desta maneira, a necessidade de um trabalho de tratamento arquivístico do fundo da Lira Sancristovense, de forma a preservar e conservar tais documentos, mas também para torná-los acessíveis a eventuais consulentes.

Em pesquisa anterior foi possível constatar que a Lira Sancristovense desempenhou na cidade de São Cristóvão (entre os anos de 1930-1970) diversas atividades, que iam desde a música

sacra nas procissões, novenários e eventos cívicos, até danças e músicas de baile em eventos particulares. A Lira era esperada coreto da praça da matriz todo domingo à noite, onde tocava após a missa das 19h (SANTOS, 2017, entrevista). As entrevistas realizadas com moradores da cidade, contemporâneos do maestro, apontam para uma atividade intensa da banda, sendo ela essencial para a vida musical da cidade na primeira metade do século XX (TAVARES, 2017, entrevista; AMPARO, 2017, entrevista). Além disso, revelou também um movimento de ensino de instrumento que viria a formar toda uma geração de instrumentistas. Essas informações, obtidas principalmente por fontes verbais, revelam-se complementares às fontes musicais do fundo documental da Lira Sancristovense. No repertório reminiscente da época de atuação do maestro João B. Prado encontram-se os seguintes gêneros musicais (dispostos em ordem decrescente de quantidade): dobrados (6), valsas (3), sambas (2), bolero (1), canção (1) e religiosa (1). Para uma melhor visualização, sistematizamos as obras, descriminando título, natureza e caráter na tabela a seguir.

Tabela 1. Repertório registrado em fontes musicais da época da atuação do maestro João Prado.

Título da obra	Natureza da fonte	Caráter
Bolero “Vênus de Melo”	Manuscrito	Composição de João B. Prado.
Canção Napolitana “Santa Lúcia”	Manuscrito	Arranjo de João B. Prado.
Louvor a Maria	Manuscrito	Sem identificação
Valsa	Manuscrito	Arranjo de João B. Prado.
Valsa “Fascinação”	Manuscrito	Arranjo de João B. Prado.
Valsa “Três horas da manhã”	Manuscrito	Arranjo de João B. Prado.
Dobrado “Dezoito”	Manuscrito	Composição de João B. Prado.
Dobrado “Dionízio Gilberto”	Manuscrito	Arranjo de João B. Prado.
Dobrado “Quarto Centenário”	Manuscrito	Arranjo de João B. Prado.
Dobrado “Sargento Caveira”	Manuscrito	Arranjo de João B. Prado.
Dobrado “Visconde Guarapuava”	Manuscrito	Composição de João B. Prado.
Dobrado “Guerreiro nº 7”	Manuscrito	Composição de João B. Prado.
Samba	Manuscrito	Sem identificação
Samba “Que quer saber”	Manuscrito	Composição de João B. Prado.

Apesar de terem subsistido poucas fontes do período de atuação de Prado à frente da Lira, é possível, por meio de observação sobre os gêneros musicais expressos nas fontes musicais elencadas anteriormente, conjecturar a atividade da Lira Sancristovense na cidade, em torno de uma prática que envolvia apresentações de cunho religioso, eventos cívicos, bem como participação em bailes (com repertório de danças como as valsas e os sambas). Essa hipótese foi corroborada pelos relatos dos moradores da cidade e contemporâneos do maestro João Batista Prado.

3. FUNDO DE DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS DA BANDA DA POLÍCIA MILITAR DE SERGIPE

A Força Pública de Sergipe teve sua fundação em 1835, na cidade de São Cristóvão, então capital de Sergipe. Nesse período a única menção que se tem acerca de atividades musicais faz referência apenas aos "Soldados Corneteiros" que, segundo Silva (2012, p. 36), tinham como função "executar os toques para hasteamento e arreamento da Bandeira, entrada e saída do Comandante Geral, início e término de expediente, entre tantos outros". Referências mais específicas em torno das atividades musicais da Força Pública de Sergipe remontam à Lei nº 125, de 13 de março de 1844, que diz respeito aos músicos recrutados para integrarem a primeira banda de música da Polícia Militar de Sergipe (SILVA, 2012, p. 36). Segundo Silva:

> Fundada em 13 de março de 1844, a Banda de Música da Polícia Militar de Estado de Sergipe segue a seu modo o lema da Corporação, "Unidos Ombro a Ombro", da qual é a alma sonora, preservando a ordem pública através da arte e protegendo as riquezas musicais do nosso Estado com suas apresentações. (SILVA, 2012, p. 36)

No atual estágio desta pesquisa, ainda não é possível delinear com clareza o impacto dessa prática sobre a sociedade sergipana. A escassez de pesquisas (até o momento) que abordem o tema torna ainda mais necessário o estudo em torno da atividade musical dessa corporação militar ao longo do tempo. Porém, as fontes musicais do fundo documental da Banda da Polícia apontam para uma produção vasta, que contempla diversos gêneros musicais, e que indica um número muito interessante de compositores e arranjadores, para além de possibilitar uma melhor compreensão da formação instrumental do grupo, das possíveis apresentações musicais, dentre outros aspectos.

Castagna explica que com a mudança no repertório bandístico brasileiro na transição do século XX para o século XXI – que passou a contemplar principalmente arranjos de música popular, músicas de filme, dentre outras – o repertório tradicional (dobrados, marchas, fantasias, variações, danças, etc.) caiu em desuso e, por consequência, as partituras onde esse repertório encontra-se grafado acabam sendo esquecidas e descartadas, o que torna ainda mais urgente a difusão de teorias e métodos arquivístico-musicais para a preservação e futuro tratamento das fontes musicais dos arquivos de bandas, visando minimizar seu risco de perecimento e possibilitar sua reintegração à fase corrente, quando assim for desejado por seus integrantes (CASTAGNA, 2016, p. 200). Em concordância com esse pensamento, iniciamos em fevereiro do corrente ano um trabalho de cunho arquivístico-musical junto ao acervo da Banda da Polícia Militar de Sergipe, visando salvaguardar os documentos do ponto de vista musicológico e arquivístico, tornando-o acessível à pesquisa e à própria comunidade. Fragmentado em três etapas (I. Diagnóstico do acervo: levantamento e inventário; II. Tratamento: higienização e organização; III. Digitalização), o trabalho pretende também propiciar uma pesquisa ampla em torno do acervo.

As fontes musicais encontram-se no Museu da Polícia Militar de Sergipe, com sede na cidade de São Cristóvão. O material está sob tutela do Coronel R/R Dilson Ferraz, que tem buscado salvaguardar os documentos musicais. Atualmente as partituras estão acondicionadas em estantes de ferro abertas, envolvidas em folhas de papel *kraft*. Não foi observado nenhum tipo de organização pa-

dronizado das partituras. Os documentos musicográficos do fundo da Banda da Polícia estão em fase permanente de arquivamento (Figura 2). O fundo passa, no momento, por um processo de tratamento arquivístico, que inclui a higienização mecânica das fontes, acondicionamento em invólucros adequados – desenvolvidos pelo segundo autor deste trabalho –, bem como a organização das partituras e partes instrumentais em conjuntos e grupos (CASTAGNA, 2003).

Figura 2. Visão geral do fundo de documentos musicográficos da Banda da Polícia Militar de Sergipe e primeiros testes de acondicionamento das fontes em invólucros.

Até o momento foram identificados documentos manuscritos e impressos, em diferentes estados de conservação. Quanto aos gêneros musicais, um número considerável de danças (valsas, tangos e polcas), seguido de trechos de óperas e dobrados. Já é possível notar uma variação de repertório com relação ao tempo, aspecto que será aprofundado em pesquisa posterior. Dentre os compositores/arranjadores destacamos: Francisco Avelino da Cruz (1848-1914), seu filho, Ceciliano Avelino da Cruz (1877-1963), José Machado dos Santos (1912-1948) e Edeltrudes de Oliveira Teles (1899-1983).

4. EM BUSCA DAS PRÁTICAS MUSICAIS PARA ALÉM DOS DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS

Uma extensa taxonomia de fontes que servem ao estudo da Musicologia foi realizada por Gómez González e seus colaboradores. Dentre os tipos documentais considerados por estes autores como fontes diretas estão: (1) Partituras, registros sonoros e audiovisuais; (2) Libretos e textos; (3) Escritos pessoais dos compositores; (4) Tratados sobre música; (5) Documentação de órgãos governamentais ou instituições com atividades musicais; (6) Estatutos e regulamentos; (7) Entrevistas

pessoais; (8) Instrumentos musicais; (9) Objetos artísticos (objetos tridimensionais e de iconografia musical); (10) livros de contas (de caixa ou de "fábrica"); (11) cerimoniais (religiosos e civis, tais como os das universidades); (12) expedientes de oposições; (13) documentação avulsa; (14) livros sacramentais de paróquias; (15) documentos pontifícios; (16) documentos notariais ou cartoriais; (17) Impressos: críticas musicais e propagandas de concertos; (18) cartazes e programas de concertos; (19) correspondências. Já dentre as fontes tidas como indiretas – por terem sido produzidas a partir das informações contidas nas diretas – se encontram: (1) Guias de arquivos; (2) Inventários; (3) Catálogos e bases de dados; (4) Índices informatizados (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008, p. 93-102). Buscar compreender as memórias das práticas musicais do passado com vistas à construção de uma história da música em Sergipe pressupõe, portanto, ir além dos documentos musicográficos, e recorrer às mais diversas fontes, que se encontram nas lembranças das pessoas, mas também recolhidas a distintos lugares de memória, no sentido proposto por Pierre Nora (1993). A existência destes lugares destinados a deter o esquecimento do passado se justifica pelo fato de que não há mais meios que conectem diretamente as pessoas no presente às memórias que estes lugares buscam preservar. Neste sentido:

> Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. (NORA, 1993, p. 13)

Alguns lugares de memória em Sergipe detêm considerável documentação acerca do passado deste Estado. São eles o Arquivo da Arquidiocese de Aracaju, o Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe e o Arquivo Púbico Estadual de Sergipe (APES), que tem sua origem na Seção de Arquivo da Biblioteca Pública Provincial, criada em 1848, mas que se encontra atualmente em processo de reformas. Periódicos sergipanos do entresséculos recolhidos aos referidos lugares de memória ou mesmo disponíveis em versão digital na Hemeroteca Digital Brasileira também podem ajudar a recontar tal história das práticas musicais.

Seria possível ainda cogitar a produção literária local e a existência de crônicas sobre o cotidiano de São Cristóvão. Exemplo disto é *Cacau*, romance de Jorge Amado, ambientado em São Cristóvão, na década de 1930:

> O segundo romance de Jorge Amado, intitulado **Cacau**, escrito aos 20 anos, desvela São Cristóvão em 1933, ano de sua publicação. "Romance proletário", como o próprio autor definiu, trata da vida acidentada de José Cordeiro, conhecido como Sergipano, filho do proprietário da Fábrica de Tecidos de São Cristóvão. Após a morte do pai, vai trabalhar como operário na fábrica gerenciada pelo tio. Demitido injustamente, migrou então para Bahia, indo trabalhar nas plantações de cacau.
> Exemplar da literatura engajada do recém-filiado membro do PCB, a obra em tela impressiona pela carga de emotividade e requinte poético. Vale a pena transcrever os parágrafos que versam a quarta cidade mais antiga do Brasil: "*A cidade subia pelas ladeiras e parava lá em cima, bem junto ao imenso convento. Olhando do alto, via-se a fábrica, ao pé do monte pelo qual se enroscava a cidade como uma cobra de uma só cabeça inúmeros corpos. Talvez não fosse bela a velha São Cristóvão, ex-capital do Estado, mas era pitoresca, pejada*

> *de casas coloniais, um silêncio de fim de mundo, as igrejas e os conventos a abafarem a alegria das quinhentas operárias que fiavam na fábrica de tecidos. Acho que meu pai montara a fábrica em São Cristóvão devido à decadência da cidade, à sua paz e ao seu sossego, triste cidade parada que devia apaixonar os seus olhos e o seu espírito cansado de paisagens e de aventuras*".
> Embora não tenha nominado o genitor ou a fábrica têxtil, desvelamos o quadro da realidade da ex-capital sergipana daquele contexto. Em 1914 foi inaugurada Fábrica Têxtil Sam Christovam S.A., seus proprietários eram Felix Pereira de Azevedo e Othoniel Amado. Sobre este Amado existe uma situação nebulosa relacionada ao nome do romancista talvez um possível parentesco. Cito apenas memória de Junot Silveira, amigo e editor do jornal A Tarde, edição de 11/7/1993: "figura maior do meio social da cidade [São Cristóvão] era o Dr. Pedro Amado, parente de Jorge Amado, proprietário de uma fábrica de tecidos". [...] As páginas de Cacau representam, indiretamente, a prova da presença de Jorge Amado em São Cristóvão. Ele escreveu boa parte da ficção em Aracaju em 1932, mas retrata fielmente a cidade histórica. Sua poeticidade faz contraponto com a crítica social que expõe a injustiça na fábrica de São Cristóvão e na fazenda de cacau da Bahia. (FRAGATA, 2011, negrito e itálicos do autor)

Assim, o resgate da memória coletiva (CANDAU, 2011) e da consequente identidade musical sancristovense deve passar por um amplo espectro de fontes e memórias dos moradores da região, mas também por um processo de salvaguarda dos documentos musicais aqui estudados, não apenas com vistas à sua conservação, mas também da difusão de seu conteúdo para que a própria comunidade local conheça sua história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste estudo, seria possível afirmar, em resposta às questões que lhe deram ensejo, que os dois fundos de documentos musicográficos se encontram em fase permanente de recolhimento, com vistas ao seu tratamento e à futura disponibilização das fontes para a pesquisa e difusão. Os termos iniciais de datação das fontes apontam para meados do século XIX, no caso a Banda da Polícia Militar, e primeira metade do século XX, no caso da Lira Sancristovense.

A relação entre as memórias coletivas e as práticas musicais pode ser percebida na presença de arranjos e composições de músicos sergipanos nos acervos da Banda da Polícia e na Lira Sancristovense, bem como no fato de ser possível supor que o repertório executado pelas duas agremiações ocupasse a paisagem sonora da cidade nas mais diversas ocasiões, das religiosas e militares ao entretenimento cotidiano. O resgate das histórias e da função social deste repertório no passado somente será possível, entretanto, a partir do cruzamento com diversos outros tipos de fontes que servem ao estudo da Musicologia, dentre os quais as narrativas dos moradores da antiga capital de Sergipe, periódicos recolhidos a hemerotecas, a bibliotecas públicas ou até mesmo apresentados em formato digital, romances e historiografia local.

REFERÊNCIAS

AMPARO, Maria da Paixão O. *Entrevista de Thais Rabelo em 19 set. de 2017*. São Cristóvão. Gravação em formato digital. São Cristóvão.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivística:* objetos, princípios e rumos. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a Arquivologia Musical para Aumentar a Eficiência da Musicologia. In: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antônio B. (Org.) *Musicologia[s]*. Barbacena, MG: EdUEMG, 2016.p. 191-257.

_____. 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 (MG). *Anais...* Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 79-104.

EZQUERRO-ESTEBAN, A. Desafios da Musicologia Panhispanica na atualidade: uma reflexão. In: ROCHA, E.; ZILLE, J. A. B. (Org.) *Musicologia[s]*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. p. 25-40.

FORTUNATO, José. *Entrevista de Maria da Paixão em 19 de setembro de 2017*. São Cristóvão. Gravação. São Cristóvão.

FRAGATA, Thiago. Jorge Amado em São Cristóvão. *Coisas de São Cristóvão*, 15 ago. 2011. Disponível em: <http://coisasdesaocristovao.blogspot.com.br/2011/08/jorge-amado-em-sao-cristovao-jorge_15.html>. Acesso em: 26 dez 2017.

GÓMEZ GONZÁLEZ, P. J. *et al*. *El archivo de los sonidos:* la gestión de fondos musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

GUARANÁ, Armindo. *Diccionario Bio-Bibliográfico Sergipano*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1925.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

PRADO, João B. *Bolero Vênus de Melo*. São Cristóvão: manuscrito, [19--]a.

_____. *Canção Napolitana Santa Lúcia*. São Cristóvão: manuscrito, [19--]a.

_____. *Louvor a Maria*. 1 partitura. Lira. Manuscrito.

_____. *Valsa. São Cristóvão*. 1 partitura. Lira. Manuscrito.

_____. *Valsa Fascinação. São Cristóvão*. 1 partitura. Lira. Manuscrito.

_____. *Três Horas da Manhã. São Cristóvão*. 1 partitura. Lira. Manuscrito.

_____. *Samba. São Cristóvão*. 1 partitura. Lira. Manuscrito.

_____. *Samba "Quem quer saber?". São Cristóvão*. 1 partitura. Lira. Manuscrito.

_____. *Dobrado n. 7. São Cristóvão*. 1 partitura. Lira. Manuscrito.

_____. *Dobrado n. 18. São Cristóvão*. 1 partitura. Lira. Manuscrito.

_____. *Dobrado Dionízio Gilberto. São Cristóvão*. 1 partitura. Lira. Manuscrito.

_____. *Dobrado Quarto Centenário. São Cristóvão*. 1 partitura. Lira. Manuscrito.

_____. *Dobrado Sargento Caveira. São Cristóvão*. 1 partitura. Lira. Manuscrito.

_____. *Dobrado Visconde Guarapuava. São Cristóvão*. 1 partitura. Lira. Manuscrito.

SANTOS, Irenio R. *Entrevista de Thais Rabelo*. São Cristóvão: 19 de set. 2017.

SILVA, Acrísio Santos. Catalogação de Partituras do Acervo de Músicas da Banda da Polícia Militar do Estado de Sergipe. SIMPÓSIO SERGIPANO DE PESQUISA E ENSINO EM MÚSICA – SISPEM, 4., São Cristóvão, 2012. *Anais...* São Cristóvão: Núcleo de Música da Universidade Federal de Sergipe – NMU/UFS, 2012. p. 36-45.

TAVARES, Lourdes. *Entrevista de Thais Rabelo*. São Cristóvão: 19 set. 2017.

ENTRE A PARTITURA DE VILLA-LOBOS E O POPULISMO DE VARGAS: ASPECTOS DO CANTO ORFEÔNICO COMO UM RITUAL DE TRANSFORMAÇÃO

Luciano Ferreira Pontes[1] (EMAC/UFG)
luciano737pontes@gmail.com

Resumo: Este artigo analisou aspectos do canto orfeônico de Villa-Lobos como um ritual de transformação, considerando a música como um instrumento de atuação nos processos de transformações ocorrentes naquela época. Foi realizada uma revisão bibliográfica abrangendo questões inerentes a relação entre Villa-Lobos e Getúlio Vargas e o contexto sócio-histórico onde ocorreu esta aproximação. Para melhor entendermos os processos de rupturas e crises que compuseram este contexto apoiamos nossa discussão na teoria do Drama Social de Victor Turner. Constatamos que o Canto Orfeônico não foi apenas uma demonstração de arte, mas uma performance que contribuiu para a reparação das dramáticas rupturas e crises que permearam aquele contexto social.
Palavras-chave: Canto Orfeônico. Villa-Lobos. Era Vargas. Drama Social.

Between the Villa Lobos score and Vargas Populism:
aspects of the orpheonic singing as a ritual of transformation

Abstract: This article analyzed the aspects of the Villa-Lobos Orpheonic Singing as a ritual of transformation, considering questions of music as an operational form in the transformation processes occurring during that time. The information was collected through a bibliographic review including important questions about the relationship between Villa-Lobos and Getúlio Vargas and the social context that had occurred. To understand the process of rupture and crisis that belonged to that time, we substantiate our discussion on the Social Drama theory of Victor Turner. We find that Orpheonic Singing was not only a demonstrative art but as a performance that contributed to the remedy of the dramatic ruptures and crises that dominated that social context.
Keywords: Orpheonic Singing. Villa-Lobos. Vargas Ege. Social Drama.

INTRODUÇÃO

Este artigo objetiva analisar o canto orfeônico de Villa-Lobos como um ritual de transformação. Sabe-se que a relação entre Getúlio Vargas e Villa-Lobos já foi amplamente discutida por outros autores e abordagens, portanto, da nossa parte não cabe realizar um profunda análise histórica desses dois personagens brasileiros e seus contextos, porém, parece nos que há uma abordagem que pode ser muito útil para compreendermos a relação entre estas personalidades: o drama social de Victor Turner.

Nossa intenção não é apontar os fatores positivos ou negativos desta relação ou propriamente do Estado Novo, mas compreender alguns dados relevantes desta aproximação entre a partitura Vilalobiana e o gabinete Varguista. Para tal, foi indispensável citar alguns dados relacionados a estrutura social daquele momento, abrangendo aspectos de cunho econômico e político afim de facilitar nosso entendimento do canto orfeônico dentro do Estado Novo.

A aproximação entre estas duas grandes personalidades aconteceu em um contexto sociocultural carregado de rupturas, principalmente com questões passadas, destacando-se as cisões com a estética europeia predominante até então e com as oligarquias da Velha República que controlavam a

[1] Professor de Viola, Música de Câmara e Prática de Orquestra.

economia brasileira naquele momento. Estas problemáticas contribuíram para a necessidade da criação de um espírito patriótico que oferecesse a nação o sentimento de pertencimento ao território brasileiro e responsável pelo progresso e riqueza do país (BRESSER-PEREIRA, 2009). Estes são alguns dos pontos que fizeram eclodir naquele memento a crise política e econômica no Brasil no início do século XX.

A aproximação das duas grandes personalidades, aconteceu em meio a busca de Vargas por uma afirmação dentro do cenário político nacional e as tentativas de Villa-Lobos afirmar sua arte no contexto artístico brasileiro. Neste sentido, surge o principal questionamento deste artigo: Que motivos levaram a esta aproximação entre um político e um compositor? Foram levantados dados bibliográficos afim de contextualizarmos a aproximação entre Villa-Lobos e Getúlio Vargas, principalmente afim de entendemos quais eram os interesses que permeavam esta afinidade que se desenhou no panorama sociocultural brasileiro naquela época.

Para compreendermos melhor este processo, fundamentaremos nossa discussão na teoria do drama social de Victor Turner (2015). O autor relata que conflitos e rupturas são características de todas as culturas, sendo provenientes das necessidades dos indivíduos se organizarem e tomarem lugar de pertencimento em grupos institucionalizados ou não, por exemplo, a escola, a empresa, a família, a faixa etária, a classe social, a raça entre outros.

Neste sentido, procuramos enfatizar as concentrações orfeônicas como uma ferramenta ritualizadora utilizada no Estado Novo para tratar da crise e instalar no Brasil o contexto de integração, paz e união pregada pela Era Vargas.

O levantamento de dados mostrou que o projeto orfeônico ultrapassou o simples objetivo de demonstração de arte e educação, mas foi estruturante naquele contexto social, funcionando como um instrumento auxiliador na reparação das relações conflituosas que haviam entre indivíduos e grupos dentro daquele contexto social.

1. VILLA-LOBOS E A BUSCA PELA PROJEÇÃO DA SUA MÚSICA

Sobre a aceitação da obra de Villa-Lobos no início do século XX, Azevedo (1956, p. 255) observa que, para muitos, o compositor empregava “harmonias muito complexas, duros pedais, notas estranhas acrescentadas aos acordes, politonalismo e movimentação extremamente livre das partes, o que deixava perplexo ou revoltado o ouvinte era, principalmente sua estética anti-romântica”.

Apesar da obra de Villa-Lobos já apresentar traços do uso da temática nacionalista, o predomínio da estética europeia entre a classe artística brasileira na época é um dos fatores que esclarece a rejeição estética enfrentada pelo compositor, sobre isto Almeida (1958) relata que naquele momento, a cultura brasileira refletia fortemente a europeia.

O compositor encontra na Semana de Arte Moderna uma possibilidade para divulgação “das ideias pelas quais vinha lutando há anos” (MARIZ, p. 146, 2005), sendo considerado por Neves (2008) como o compositor da Semana de Arte Moderna, tendo realizado alguns concertos com suas obras.

Em 1923 o compositor parte para Paris, objetivando divulgar sua obra, ou conforme Mariz (2005, p. 147) relata: “exibir o que já havia feito”. Azevedo (1956, p. 262) cita que o compositor realizou duas viagens para a Europa entre 1923 e 1930, sendo que na segunda ocorrida em 1927 “é que sua reputação como um dos compositores mais representativos do mundo contemporâneo se estabelece firmemente, no meio artístico de Paris [...]”.

Villa-Lobos retorna ao Brasil em 1930 com grande expectativa de apresentar sua obra ao público brasileiro que até então não o compreendia. A recepção do público em relação aos concertos do compositor não foi calorosa como ele esperava, o novo movimento modernista ainda causava certo estranhamento ao público brasileiro, conforme observa (Wisnik, 1977, p. 36) em relação ao próprio compositor: “já lutava com dificuldades em virtude da repugnância que a sua obra provocava em ativa parte da crítica, que só enxergava nela ‘cacofonias’ e tumultos, ruídos desencontrados em peças que, segundo um crítico, não resistiriam a qualquer análise”.

Esta condição adversa de recepção estética provoca em muitos artistas e intelectuais uma grande preocupação em relação a educação brasileira voltada para a arte, onde começam a elaborar projetos educacionais endereçados ao Governo Federal na tentativa de se criar um novo perfil dentro do público que simpatizasse, naquele momento, com os novos anseios em relação a arte, desta forma, o alvo torna se “a juventude, grupo que formaria esse público absorvedor de novidades” (CHERVAVSKY, 2003, p. 80).

Neste contexto, Villa-Lobos também apresenta seu plano de educação musical a Secretaria de Educação do Estado de São Paulo que pautava por itens como a redução pela metade da entrada de música estrangeira em terras brasileiras, prioridade no estudo dos compositores brasileiros, etc. (CHERVAVSKY, 2003).

Para muitos destes artistas, o caminho para popularizar suas músicas era a realização de um trabalho educativo que abrangesse apreciação musical, onde construiriam uma nova percepção em relação a receptividade. Chervavsky (2003) cita que estes artistas encontram na Era Vargas um cenário de grande interesse em relação a temática nacionalista, ao fortalecimento da identidade nacional, a idealização de uma nação Brasileira e principalmente a possibilidade de estímulo para a divulgação da produção artística da época, pois, tornar-se servidor do Estado naquele momento era a possibilidade dos artistas fazerem suas obras serem divulgadas e conhecidas. Em contra partida, o Estado encontrava no recrutamento de artistas a forma do governo se poupar “de contestações, mantendo o clima de consenso e de uniformidade ideológica que se buscava criar” (GARCIA 1962 *apud* CHERVAVSKY, 2003, p. 68).

Matias (2011, p. 171) observa que Villa-Lobos “sabia que o Estado poderia ser o grande mecenas para a divulgação de arte no Brasil e no mundo, e sua música tornar-se-ia um dos carros chefes do nacionalismo Estado-novista de Vargas”, de um lado o Chefe de Estado buscando sua afirmação no senário político através da ideologia da formação de um Estado Nacional Brasileiro, de outro Villa-Lobos com seu projeto de reeducação estética para a receptividade das obras nacionalistas por parte do público. “Esses dois “dramas” iriam se entrelaçar a partir de 1937. De um lado Getúlio, o chefe do governo, e do outro Heitor Villa-Lobos” (p. 172).

2. VILLA-LOBOS E O ESTADO NOVO

Villa-Lobos e Vargas mantiveram estreita relação durante o Estado Novo, principalmente a partir do momento em que as duas personalidades tornavam-se mais conhecidas nos cenários nacional e internacional. Getúlio Vargas "passara de representante do Governo Provisório a "glorioso" Chefe da Nação Brasileira, Villa-Lobos, de jovem compositor talentoso e desconhecido, transformara-se no maior expoente da música do Brasil – há quem diga, das Américas" (CHERVAVSKY, 2003, p. 69), constituindo-se como um embaixador da música nacionalista produzida no Brasil e idealizador do método de educação musical conhecido mundialmente.

A autora observa ainda que a partir do momento em que Villa-Lobos e Vargas alinham seus pensamentos ideológicos e ações em conjunto, alargaram se as possibilidades de proveito e conquistas para ambos os lados. Uma das primeiras ações realizadas por Villa e Vargas foi a realização de inúmeras excursões que começaram pelo interior de São Paulo, onde o compositor levava concertos musicais de câmara, palestras a respeito das obras executadas e questões específicas da música, entre outras. O compositor tornava-se "visível para um número cada vez maior de pessoas que, futuramente, poderiam compor o público para seus futuros espetáculos" (CHERNAVSKY, 2003, p. 86). Constata-se então o intento do compositor em reorganizar a recepção estética, disseminando lentamente os ideais em torno de uma arte nacional.

Estas excursões certamente formaram a gene de um projeto futuro de educação musical denominado Canto Orfeônico. Após assumir a direção de ensino artístico da Prefeitura do Distrito Federal em 1931, Villa-Lobos instituiu a disciplina Canto Orfeônico como obrigatória no Distrito Federal localizado na época no Rio de Janeiro, sendo ampliada posteriormente para todo o território nacional e instituída como matéria inclusa no currículo escolar.

Wisnik (1982, p. 9) observa que uma das propostas do canto coral orfeônico era "levar a população ao transe cívico, composto de êxtase e ascese, identificação fervorosa e introjeção da autoridade". Neste sentido Amato (2009) revela que a prática orfeônica teve singular importância na educação musical brasileira, revelando que as ideologias que fundamentavam o Canto Orfeônico abrangiam o sentimento de "nacionalismo, patriotismo, formação moral e cívica e civilização" que se alinhavam ao discurso econômico Getuliano ligado ao "nacionalismo, o trabalhismo, o populismo – enfim, o varguismo" (Idem, p. 8).

Sobre as grandes concentrações orfeônicas onde se cantavam canções com poesia e estética musical que exaltavam a pátria e procurava socializar as pessoas com músicas de folclores regionais específicos de todo o país, Moreira (2009) revela:

> Grandes apresentações de Canto Orfeônico eram realizadas em estádios onde até 40.000 vozes eram reunidas e isso também é uma representação da imagem de país que se desejava construir – massas populacionais entoando afinadamente uma única melodia eram prova de que poderia haver unidade entre milhões de cidadãos (cantores) através de um discurso (música) que os unia. (MOREIRA, 2009, p. 5)

Amato (2009), revela parte da letra da canção *Brasil Unido* utilizada nos eventos orfeônicos:

> Grande! Muito Grande, / Pela terra e pela gente, / Dia a dia se expande / Do brasil a glória ingente! / Não há mais formosa / Terra que a do Cruzeiro; / Não há gente mais briosa/ Do que o povo brasileiro! Bem unidos de sul a norte!/ Juntos neste lema, / Unidos na mesma crença, / Unidos na fé suprema / Que nos liga nesta Pátria imensa! / Um Brasil forte e unido! (AMATO, 2009, p. 9)

Nota-se um caráter de valorização da gente brasileira, celebrando um espírito de união e indiretamente os ideais do Estado Novo, principalmente quando a letra enaltece um Brasil forte, valorizando o civismo, a brasilidade e procurando afirmar o espírito nacionalista. Outro caráter presente na educação orfeônica era a disciplina, que objetivava promover através do caráter cívico das concentrações orfeônicas "obediência ao Estado", sendo está uma das principais metas galgadas pelo ensino do canto orfeônico (AMATO, 2009, p. 9).

Amato (2009, p. 10) ainda observa que "os cidadãos patriotas, com caráter e moral desenvolvidos pelo estudo musical, deveriam ser imbuídos de uma consciência de trabalhar pelos interesses da pátria, admirar e dar apoio ao seu Estado, ou seja, ao Estado Novo de Vargas", conforme se pode notar na canção *Saudação a Getúlio Vargas* composta por Villa-Lobos: "Viva o Brasil Viô! / Salve Getúlio Vargas! / O Brasil deposita a sua fé sua esperança e sua certeza do futuro no chefe da Nação! Viva o Brasil Viô / Salve Getúlio Vargas!... Viô!" (AMATO, 2009, p. 11).

As concentrações orfeônicas eram realizadas "em teatros, praças públicas e estádios de futebol, aconteciam geralmente em dadas e ocasiões cívicas" como em datas comemorativas da Bandeira nacional, da Pátria, da Independência, da Música, entre outras (GALINARI, 2007, p. 168).

> [...] as concentrações transformavam-se ao mesmo tempo, num "cartão postal" do Estado, diferenciando-o dos governos precedentes, uma vez que a atual agência de poder progrediria atrelada à revolução artística das massas. Os panegíricos alucinantes dos emblemas patrióticos e as saudações a Getúlio Vargas eram marcas registradas desses eventos, nos quais espetacularizava-se, sobretudo, a conquista ideológica da população. Os eventos contavam, sempre com a presença de autoridades do alto escalão (inclusive o Presidente da República), lançando eloquentemente os seus discursos populistas. (GALINARI, 2007, p. 169)

Uma da grandes preocupações do Estado era educar os jovens em torno da assimilação de "um Brasil Novo: de ordem, de paz e cooperação na construção do futuro" (Idem, p. 170). Nada poderia sair errado nestas concentrações, pois segundo o autor (p. 171), além da grande quantidade de instrumentistas e cantores, participavam também "os vários setores da sociedade civil que também se faziam presentes: as crianças, os operários, os militares etc."

Era o momento ideal para que os envolvidos nas concentrações fossem levados ao que Wisnik (1982) chama de 'transe cívico' através de uma música que além de funcionar como orientação a população brasileira do que era considerado 'modernidade musical', atuaria também como poderoso organismo funcional de ligação entre os ideais Varguistas e a população em relação a aceitação das normas sociais vigentes naquele momento.

3. A MÚSICA ENQUANTO FUNÇÃO SOCIAL

Fischer (1987) observa que a arte nunca foi uma prática isolada construída unicamente pelo ser humano, mas fruto de toda uma integração social carregada de significações que compõe a trama na qual a sociedade está inserida. As funções sociais desempenhadas pela arte ao longo dos tempos foram sempre moldadas pelos reflexos socioculturais de cada época.

Entre as funções mais recorrentes empreendidas pela arte apontadas por Chaves (2011, p. 10), destacamos: "questionar, humanizar, representar, expressar, transmitir, retratar, criar, recriar, conscientizar, desalienar, inspirar, estimular, espelhar, explicar, descrever, ajudar, explorar, entre outros".

Esta dimensão de possibilidades expressivas que a arte pode proporcionar, provavelmente se deve a questão dela estar encrustada das ações da sociedade, e consequentemente atuar transformando a sociedade dentro do tempo e espaço. Medeiros (2005) relata que o artista não é um ser desconectado do mundo ou passivo em relação aos seus acontecimentos, mas um espectador assíduo, participante, que observa e interage com os sujeitos nas suas relações com o mundo.

"O artista portador da obra de arte não é o indivíduo que em cada caso a produz, mas que por seu trabalho, por sua passiva atividade se faz o lugar-tenente do sujeito social e total" (ADORNO, 1984, p. 219). O autor afasta qualquer possibilidade do que seria um fazer artístico puro, ou essencialmente individual, mas coloca o artista como um criador social, envolvido pela trama que o cerca.

Desta forma, a música com suas altas doses de subjetividade pode expressar a partir da relação do seu criador com a trama social, questões extra sonoras de várias naturezas, podendo inclusive, traduzir as ações humanas desempenhadas dento de determinado contexto. A música tende a acompanhar e atuar nos processos de transformações ocorrentes dentro do mundo, sendo produto da relação do seu criador com o contexto que o cerca, e "cada ritmo desenvolve uma dinâmica específica na relação entre distintos grupos sociais e seus interesses na formação de suas práticas e representações" (COELHO, 2004, p. 81).

As funções sociais da música na sociedade tem sido investigadas por vários pesquisadores, dentre eles destacamos o antropólogo norte americano Allan Merriam (1964) como sua categorização de 10 possíveis funções para a música: 1. Expressão Emocional, 2. Prazer estético, 3. Divertimento e Entretenimento, 4. Comunicação, 5. Representação Simbólica, 6. Reação Física, 7. Impor Conformidade as Normas Sociais, 8. Validação das Instituições Sociais e dos Rituais Religiosos, 9. Contribuição para a Estabilidade e Continuidade da Cultura, 10. Contribuição para a Integração da Sociedade.

Sobre a última função, Hummes (2004, p. 19) citando Merrian (1964) observa:

> Função de contribuição para a integração da sociedade: [...] ao promover um ponto de solidariedade, ao redor do qual os membros da sociedade se congregam, a música funciona como integradora dessa sociedade. A música, então, fornece um ponto de convergência no qual os membros da sociedade se reúnem para participar de atividades que exigem cooperação e coordenação do grupo. Nem todas as músicas são apresentadas dessa forma, por certo, mas todas as sociedades têm ocasiões marcadas por música que atrai seus membros e os recorda de sua unidade. (HUMMES, 2004, p. 139)

Entendemos que para-se integrar uma sociedade, pode ser necessário validar ou invalidar alguma instituição social, podendo ocorrer através da música que enfatizaria "o adequado e o impróprio na sociedade, tanto quanto aquelas que dizem às pessoas o que e como fazer" (Idem, p. 19), neste sentido a música estaria comunicando "informações diretamente aqueles que entendem a linguagem que está sendo expressa" (Idem, p. 20). Não podemos compreender a comunicação da música isolada do contexto no qual ela é produzida. Neste sentido de validação e comunicação a música está sempre representando "coisas, ideias e comportamentos" (Idem, p. 19).

Nota-se que há um estreitamento entre as funções de validação das instituições sociais, comunicação, representação e integração da sociedade. Afim de contribuir para a integração de determinada sociedade ela necessita negar ou afirmar determinadas instituições sociais através da comunicação de ideias e representação de símbolos, portanto a música não apenas expressa os atos mas atua também transformando, modificando, afirmando, negando as ações dentro de uma sociedade.

4. O CANTO ORFEÔNICO COMO UM RITUAL DE TRANSFORMAÇÃO

A teoria do drama social de Victor Turner (2015) surge a partir de conflitos sociais, onde toda experiência social é carregada de significações e traz consigo muitas rupturas e atrições em relação a passado e presente. Contextos de atritos e rupturas são alguns dos sinais do drama de Victor Turner que emerge da ação social na tentativa de separação ou junção entre dados do presente com alguns do passado. Ao longo da vida todo o indivíduo já passou por processos de transformações provocados por eventos de ordem externa ou interna, que interferiram nos modos cotidianos de vida, como por exemplo, casamentos, funerais, entrada na escola, entrada no exército, formaturas, entre tantos outros.

Turner (2015) relata que os conflitos e rupturas originam-se em todas as culturas onde há necessidade do indivíduo tomar lugar de pertencimento em grupos, que muita das vezes são institucionalizados ou não, por exemplo, a escola, a religião, a raça, a empresa, a família, a faixa etária entre outros. Alguns grupos são obrigatórios para o indivíduo, outros já são escolhidos por cada um segundo seus gostos e interesses. Os conflitos gerados pela necessidade de organização humana são a base para o conceito de drama social do autor:

> As pessoas tomam partido, formam facções, e a menos que o conflito possa ser isolado rapidamente dentro de uma área limitada de interação social, a tendência é a ruptura aumentar até coincidir com algum cisma dominante no conjunto maior de relações sociais relevantes ao qual os partidos em conflito pertencem. (TURNER, 2015, p. 98)

Turner (2015) divide o drama em quatro fases: ruptura, crise (liminar), reparação e integração ou reconhecimento do cisma. Inicia-se com alguma "ruptura com a norma, a infração de uma regra de moralidade, lei, costume ou etiqueta em alguma arena pública (TURNER, 2015, p. 97). O drama surge justamente a partir de problemas e conflitos gerados pela falta de unidade, onde sistemas socioculturais manifestam-se cheios de contradições e conflitos em sua estrutura.

Após o drama social inciar-se com a quebra de costumes ou regras que geralmente ameaçam a ordem social de indivíduos que fazem parte de um mesmo grupo, família ou comunidade, instaura-se a segunda fase denominada de crise, expondo o conflite entre as partes incursas no processo.

A ruptura tende a ampliar-se caso não seja utilizado na terceira fase intitulada remediação da crise, certos mecanismos de ajuste e reparação, que podem variar de acordo a profundidade e significado da crise. A última fase depende de como os líderes conduzirão o processo de pacificação e quais ferramentas serão utilizadas, podendo promover a reintegração do grupo envolvido ou consolidar-se a crise instalada de forma irremediável. Entre as várias ferramentas de remediação exemplificamos a "performance de rituais públicos" (TURNER, 2015, p. 99).

Para Turner, rituais são ferramentas utilizadas em situações de dramas sociais, estando associado ao retorno do equilíbrio de grupos, sociedades, pessoas, que estão vivendo crises, seja de ordem política, econômica, entre outras. "Logo o ritual é realizado de modo que nem o tempo, o espaço e nem os indivíduos nele envolvidos são os mesmos da vida cotidiana. Pessoas, tempo e espaço estão sob influência de uma atmosfera simbólica que os resinifica e transforma seus atributos e status (COSTA, 2013, p. 52).

Os líderes são personagens chamados por Turner (2015, p. 101) de 'membros-estrela', sendo considerados "os protagonistas, os líderes das facções os defensores da fé, a vanguarda revolucionária, os arquirreformistas. São eles que desenvolvem uma arte a partir da retórica de persuasão e influência, que sabem como e quando aplicar pressão e força e são mais sensíveis aos fatores de legitimidade". Schechner (2011) os nomeia de 'performers bem treinados', responsáveis por conduzir os envolvidos no ritual a um transporte temporário que, ao final de muita seções, pode transformar o indivíduo definitivamente.

Nota-se que o aspecto mais evidente e propagado do drama social de Turner "é a sociológica que percebe e integra o conflito como um mecanismo produtor da dinâmica e da unidade da vida social" (CAVALCANTI, 2013, p. 416). Nos interessa neste processo a fase liminar por ser provavelmente aquela que oferece mais possibilidades transformadoras para um indivíduo ou grupo, e consequentemente mais significações dentro do processo. Esta fase segundo Schechner (2012, p. 63) é muito produtiva e "criativa para o ritual, podendo abrir caminho para novas situações, identidades e realidades sociais". Ainda sobre esta fase o autor observa:

> O trabalho da fase liminar é duplo: primeiro, reduzir aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudança. As pessoas são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas entram num tempo-espaço onde não são nem-isso-nem-aquilo, nem aqui nem lá [...]. Durante este tempo elas estão literalmente desprovidas de poder e, muitas vezes de identidade. [...] durante a fase liminar, as pessoas internalizam suas novas identidades e iniciam-se em seus novos poderes. (SCHECHNER, 2012, p. 63)

Nesta fase as características liminares incidem sobre os indivíduos que são induzidos a abrirem "mão de características pessoais e sociais como status, poderes políticos e em alguns casos diferenças de gêneros" (COSTA, 2015, p. 58).

"É como se fossem reduzidos ou oprimidos a uma condição uniforme para serem modelados novamente e investidos com poderes adicionais para capacitá-los a sua nova situação de vida"

(TURNER, 1997 [1969] *apud* COSTA, 2015, p. 69, tradução da autora). Nesta fase os indivíduos "são todos tratados igualmente, reforçando o senso de "nós estamos todos juntos" (SCHECHNER, 2012, p. 69).

No momento liminar, os indivíduos partilham um sentimento de proximidade que é pautada pela unidade e igualdade entre eles, esta condição é chamada por Turner de *Communitas*. Em relação a liminaridade e *communitas* citadas por Turner, Pestana (2010, p. 96)[21] observa que se tratam-se de "experiências colectivas limite que, no domínio das artes, resgatam os indivíduos da sua condição Actual e permitem a emergência de "relações humanas ideais".

Estas relações humanas denominadas de *Communitas* construídas a partir do desarmamento das condições sociais, históricas, políticas e econômicas dos sujeitos frente a condição liminar, ocorrem muito além de simplesmente os indivíduos ocuparem o mesmo espaço:

> *Communitas* trata-se de um sentimento coletivo de pertencimento a um todo comum. O estado de *communitas* pressupõe a não existência, por um breve momento, de diferenças políticas, econômicas, culturais ou de qualquer outra ordem que segreguem os seres humanos em grupos diferenciados. O termo *communitas* é utilizado [...] para definir momentos onde os indivíduos compartilham um sentimento de unidade que eu descrevo como o reconhecimento de que todos somos seres humanos e nada além disso". (COSTA, 2015, p. 60)

Sabendo que o drama de Turner surge a partir de conflitos sociais, podemos utilizar esta teoria para entender alguns aspectos da problemática social que provocou mudanças significativas no panorama sociocultural brasileiro sobretudo no início do século XX. Nossa intenção não é mapear todos os pontos de atrições e rupturas que permearam o contexto brasileiro nesta época, mas citar alguns que consideramos importantes para ilustrar que este momento foi caracterizado por dramas e conflitos.

Os idos de 1930 no Brasil foram marcados por crises e rupturas que culminaram com a revolução de 1930, onde o então presidente Getúlio Vargas teve como alguns dos principais desafios a burguesia agrária e oligarquias regionais que dominavam a economia brasileira até a revolução de 1930, bem como o sentimento que predominava em boa parte da população brasileira em relação a falta de pertencimento ao território nacional. Esta falta de identificação com o Brasil fica latente em nota da Federação Operária de São Paulo emitida durante a República: "a nossa pátria é o mundo, os nossos compatriotas são hoje os operários em geral e os estrangeiros são para nós todos os capitalistas" (ARRUDA, 2007, p. 184).

A crise se instaura com as rupturas implementadas pelo novo governo em relação as velhas oligarquias, aos esquerdistas e a grande influência externa que o país sofria na época, entre outras causas. Vargas conquista então "muitos adversários: desde os remanescentes da oligarquia exportadora paulista e dos intelectuais de esquerda da Escola de Sociologia de São Paulo até os neoliberais [...]" (BRESSER-PEREIRA, 2009, p. 3).

O autor observa que para se construir uma nação "era preciso também reuni-la em torno de um projeto nacional, [...] era preciso reunir a Nação em torno de uma estratégia nacional de desenvolvimento que contasse com a participação do maior número de cidadãos" (Idem, p. 13). Vargas utiliza-se da ideologia nacionalista através de um grande projeto nacional na tentativa de reparar a cri-

[2] A pesquisadora Maria do Rosário Pestana realizou uma importante investigação do movimento orfeônico ocorrido em Portugal no início do século XX.

se causada pelas rupturas e reintegrar a paz e a ordem através de um espírito de cooperação nacional disseminado entre o povo brasileiro.

Neste contexto Villa-Lobos e Vargas surgem como 'membros estrela' ou performers bem treinados, executando uma performance transportadora e transformadora através de uma ideologia que pautava pela unidade, coletividade, respeito ao Estado, relação Estado-nação e patriotismo, utilizando as performances orfeônicas em forma de rituais como um dos principais instrumentos de transformação e integração da sociedade.

Tomaremos as noções de *communitas* neste artigo como um momento onde se manifesta o sentimento de pertencimento dos indivíduos a um todo comum a partir do quadro liminar transitório temporário ou permanente. Neste contexto, "a música pode, quando realizada por um conjunto de pessoas, ou para um conjunto de pessoas, configurar o tempo e o espaço para um efectiva transformação do mundo" (PESTANA, 2010, p. 96). A experiencia musical dos envolvidos nas concentrações orfeônicas foi fundamental para se criar o contexto de integração e união pregada pela Era Vargas, induzindo fortemente os sujeitos envolvidos a ver e construir o mundo de uma outra forma.

A diferenças socioculturais entre os sujeitos ritualizados eram sucumbidas nas performances orfeônicas, manifestando o que Turner denomina de *communitas*, transformando aquelas performances musicais em performances culturais coletivas e sincronizadas, que evocavam os ideais do regime ligados a união, civilidade, progresso, desenvolvimento, etc., promovendo nos integrantes um senso de brasilidade e pertencimento ao território brasileiro. A integração dos sujeitos representava a reestruturação de uma sociedade considerada em acensão naquele momento, onde suas diferenças desapareciam no processo liminar em torno dos ideais de ordem, disciplina, paz e harmonia.

Pestana (2010, p. 94) citando Turino (2008), informa que as artes tem uma grande força de agrupar e unir sujeitos "integrando e unindo os membros de grupos sociais, eus individuais e eus com o mundo". A autora (p. 95) ainda observa que a performance musical pode "desenrolar ao longo de um complexo ritual cujo climax, o ponto máximo intermédio, será o momento em que cada um dos elementos perde a noção de si e do tempo real da sua vida quotidiana, a favor de uma totalidade – communitas – intemporal (supra quotidiana)".

Pestana (2010, p. 97) relata que "a performance/audição musical, pode então, ser considerada um contexto e um texto de identificação de percursos ideais, de possibilidades e de reconstrução social [...]". Baseando-se na autora, uma performance musical, tanto para quem toca quanto para a audiência pode ser considerada um contexto onde se exprimem ideias, seja de segregação, exclusão, afirmação, negação ou até mesmo voltadas para a (re)construção ou (re)integração da sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As concentrações orfeônicas configuraram-se como uma demonstração de arte estruturante do contexto social. A música de Villa-Lobos no âmbito do populismo de Vargas não apenas refletiu aquele contexto socio-cultural e os indivíduos que nele se relacionavam, mas atuou diretamente na sua transformação, funcionando como trilha sonora reparadora para as relações conflituosas entre indivíduos e grupos dentro daquele contexto social. O surgimento do canto orfeônico no Estado No-

vo foi a possibilidade de se realizar uma aproximação entre os indivíduos e o Estado, pautada pelos ideais de progresso e reestruturação.

Parece-nos que Villa-Lobos e Vargas sabiam exatamente que as grandes concentrações, o ensino da música, a distribuição de canções com poesia e estética musical que exaltavam a pátria, poderiam contribuir para a transformação do caráter moral dos indivíduos e suas consciências em torno de um trabalho direcionado para os interesses pátrios.

Através das concentrações orfeônicas, os sujeitos eram transportados a um contexto que os afastavam, ainda que por pouco tempo, dos conflitos sociais que permeavam a conjuntura brasileira. Neste momento, longe dos seus lugares de fala, provavelmente os indivíduos eram desapoderados de suas identidades e lugares que o determinavam como membros de certo grupo ou contexto, e o sentimento de não pertencimento 'daqui' ou de 'lá', abriam caminho para que novas memórias e identidades emergissem a partir daquele contexto liminar.

Villa-Lobos com seu senso de brasilidade e patriotismo sabia exatamente como levar os indivíduos ao transe cívico ritual, utilizando-se da performance musical como um elemento transportador e transformador. A música celebrava o progresso em notas e poesia, conduzindo os participantes a uma experiência ritual coletiva dirigida por Vargas e Villa-Lobos considerados então como performers bem treinados, além dos intérpretes e do público que integravam aquelas performances.

A sincronia na afinação, o ato de cantar em conjunto, em uma só voz, rítmo e harmonia, a disciplina exigida bem como a subserviencia a condução do maestro Villa-Lobos, subeentendiam o interesse do presidente em ritualizar os participantes propagando ideiais de ordem e provavelmente submissão ao governo. Apesar das diferenças sócio-culturais entre os milhões de cidadãos que integravam o projeto orfeônico, o ato de cantar em conjunto representa os indivíduos compartilhando o mesmo senso de unidade através das *communitas*, e consequentemente a uniformidade entre o povo brasileiro, onde a música não era apenas uma atividade de entretenimento e lazer, mas o fio condutor que delineou ações e significados manifestos dentro daquela socidade.

Em relação aos locais onde aconteciam as concentrações orfeônicas, podemos dizer que era construído uma liminaridade sobre eles, pois as significações empregadas sobre os espaços que recebiam as concentrações retiravam-os de uma condição meramente física, pois deslocavam-se da realidade cotidiana, projetando uma condição de antiestrutura em relação aquele contexto sociocultural. Ainda que aqueles espaços tinham outra serventia contidiana, havia um transporte deles para espaços liminares durante a ação ritual orfeônica.

Podemos considerar que o canto orfeônico foi uma forma de ritual utilizada pelo governo na tentativa de unir a população em torno de um mesmo ideal e certamente conter a grande crise socioeconômica que permeava o país no início do século XX, contribuindo também para uma maior aceitação em relação a estética nacionalista que não desfrutava de boa receptividade na época.

Considerando-se que o tema aqui discutido já foi amplamente debatido, concluimos que o drama social de Victor Turner nos orientou ricamente a compreender as etapas que compuseram o que podemos chamar de drama social, surgido nas primeiras décadas do século XX no Brasil a partir de rupturas e crises. As fases do drama Victoriano nos orientaram a visualizar com mais clareza alguns dos vários processos de rupturas que desdobraram-se em crise, os instrumentos e técnicas utilizados na tentativa de remediação, bem como os protagonistas envolvidos e seus contextos.

A performance estética de Villa-Lobos encontrou nos ideais Getulianos uma forma de ancorar sua ideologia nacionalista, por outro lado Vargas toma a estética Villalobiana como uma voz comunicativa reparadora para as dramáticas rupturas e crisas que permearam aquele contexto, constatando-se uma relação de trocas mútuas que constituiu-se como a gene para a elaboração do projeto orfeônico.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. A arte é alegre: In: PUCCI, Bruno *et al*. *Teoria estética e educação*. Campinas/ Piracicaba: Autores Associados/Unimep, 2001. p. 11-18.

AMATO, R. C. F. A função ideológica do canto em conjunto no projeto de Villa-Lobos durante a Era Vargas: análise a partir dos guias de Canto Orfeônico (1940-1951). In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL VILLA LOBOS. 1., 2009, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2009.p. 7-12.

ARRUDA, Pedro Fassoni. Liberalismo, direito e dominação da burguesia agrária na Primeira República Brasileira. *Ponto-e-vírgula*, v. 1, p. 161-188, 2007.

AZEVEDO, Luiz Heitor de. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956. 423 p.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *Getúlio Vargas:* o estadista, a nação e a democracia. 2009. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2663/TD%20191%20-%20Luiz%20Carlos%20Bresser%20Pereira.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 18 fev. 2009.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. DRAMA, RITUAL E PERFORMANCE E VICTOR TURNER. *Sociologia&antropologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 411-440, 2013.

CHERNAVSKY, Analía. *UM MAESTRO NO GABINETE: Música e Política no Tem de Villa-Lobos*. 2003. 267 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

COELHO, C. O. Espaço Urbano e Música Popular no Rio de Janeiro Diálogos e conflitos. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 81-95, 2004.

CHAVES, Bárbara Sant'Anna. *ARTE E FUNÇÃO SOCIAL: Uma reflexão do papel do artista na contemporaneidade diante das problemáticas sociais levantadas na montagem "Os gatos morrem no asfalto", de André Amaro*. 2011. 40 f. Monografia (Graduação em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas – Universidade de Brasília, Brasília. 2011.

COSTA, Grasielle A. *RITUAL EM RICHARD SCHECHNER E VICTOR TURNER: ASPECTOS DE UM DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR*. 2015. 138 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2015.

_____. O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações. *Revista aSPAs*, São Paulo, v. 3, p 49-60, 2013.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987. 256 p.

GALINARI, Melliandro Mendes. *A ERA VARGAS NO PENTAGRAMA: DIMENSÕES POLÍTICO-DISCURSIVAS DO CANTO ORFEÔNICO DE VILLA-LOBOS*. 2007. 447 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2007.

HUMMES, Júlia Maria. Porque é importante o ensino de Música? Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola. *Revista ABEM*, Porto Alegre, v. 11, p. 17-25, 2004.

MATIAS, Carlos dos Passos Paulo. O Canto do Pajé no Estado novo (1937-1945): Villa-Lobos, um intelectual "educador" de Vargas. *Revista Iniciação Científica*, Criciúma, v. 9, n. 1, p. 170-187, 2011.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 550 p.

MEDEIROS, Maria B. *Aisthesis:* estética, educação e comunidades. Chapecó: Ed. Argos, 2005. 185 p.

MERRIAM, A. O. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. 358 p.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. A INFLUÊNCIA DE VILLA-LOBOS NA CONSTRUÇÃO DO NACIONALISMO NA ERA VARGAS. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza, 2009. p. 1-12.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008. 396 p.

PESTANA, Maria do Rosário. *Um ritual de regeneração e transcedência:* o Canto Orfeônico nas primeiras décadas do século XX. v. 8, p. 93-107, 2011.

SCHECHNER, Richard. PERFORMERS E ESPECTADORES – TRANSPORTADOS E TRANSFORMADOS. *Revista Moringa Artes do Espetáculo*, João Pessoa, Vol. 2, n. 1, p. 155-185, 2011.

_____. *Antropologia e Performance de Richard Schechner*. Ligiéro, Zeca (Org.). São Paulo: Hucitec, 2012.

TURNER, Victor (1969). *Do ritual ao teatro:* a serenidade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015. 184 p.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários:* a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977. 188 p.

WISNIK, J. M; SQUEFF, Enio. *O nacional e o popular na cultura brasileira:* música. São Paulo: Brasiliense, 1982. 190 p.

MÚSICA DE DANÇA NA SÉRIE MÚSICA IMPRESSA DO ACERVO BALTHASAR DE FREITAS

Rodrigo Alves da Silva (UFG)
alvesoboe@gmail.com

Resumo: Este trabalho faz parte de uma pesquisa de mestrado em andamento, que tem por objetivo a catalogação e contextualização da série Música Impressa do acervo Balthasar de Freitas, originário da cidade de Jaraguá, Goiás. A maior parte da série Música Impressa é constituída por publicações de música de dança. O objetivo desta comunicação é apresentar uma descrição dessas publicações, inserindo-as no contexto musical goiano. Os resultados mostram que os gêneros das publicações de música de dança da coleção são originários de diversas partes do mundo, no entanto, há predominância de compositores e editoras do Brasil. Identificamos também que parte dessas publicações foi utilizada em Silvânia e na cidade de Goiás.
Palavras-chave: Impressão musical no Brasil. Música de dança. Acervo Balthasar de Freitas.

Dance music in the printed music documents of Balthasar de Freitas's collection

Abstract: This paper is part of an ongoing master's degree research that aims at the cataloging and contextualization of the Printed Music sub-collection of Balthasar de Freitas´s collection, from the town of Jaraguá, Goiás. The majority of the Printed Music sub-collection consists of music publications of dance. This paper aims to present a description of these publications, inserting them in the musical context of Goiás. The results show that the genres of dance music publications of the collection are originate from different parts of the world, however, there is a predominance of composers and publishers from Brazil. We also identified that some of these publications were used in the town of Silvânia and in the City of Goiás.
Keywords: Music printing in Brazil. Dance music. Balthasar de Freitas's collection.

INTRODUÇÃO

A história da impressão musical no Brasil é relativamente recente, quando comparada a outros países. Como a impressão era proibida no período colonial, e os únicos impressos permitidos eram cartilhas, tabuadas e catecismos, a música desse período circulava inteiramente em forma de manuscritos (NEVES, 1997, p. 11). Com a vinda da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, ocorre a fundação da Impressa Régia, e a partir desse evento a impressão passa a ser permitida no Brasil.

Por volta da década de 1820, começaram a surgir as primeiras firmas a imprimir música no Brasil. A referência mais antiga conhecida é a impressão do "Hino Imperial e Constitucional de S. M. Imperial, para piano e cantoria", por John Fergunson & Charles Crokaat em 1824. A produção destas firmas era variada, abrangendo árias de ópera, música para piano e canto/piano, modinhas, valsas, contradanças, lundus, métodos para instrumentos, entre outras (PEQUENO, 1998, p. 370-371). O número dessas firmas veio a crescer significativamente durante o século XIX e início do século XX. Primeiramente, no Rio de Janeiro e depois em outros estados, com destaque para São Paulo.

Além da impressão nacional, o Brasil importou música impressa de outros países, principalmente da França. De acordo com Devriès-Lesure (1995, p. 24), o Brasil importou da França, entre 1827 e 1836, 5.297 kg de edições musicais francesas; entre 1837 e 1846, 6.506 kg; e entre 1847 e

1856, 7.888 kg. Segundo cálculos da autora, o Brasil comprou em média 3,5% das exportações francesas, e entre 1848 e 1849, foi identificado aumento expressivo na importação, 1470 kg, chegando a 5% e 7,8%, o que o deixou o Brasil na terceira posição.

Parte dessa produção nacional e estrangeira de música impressa chegou até Goiás, como pode ser percebido pela quantidade significativa de impressos musicais contidos no acervo Balthasar de Freitas, depositado atualmente no Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, localizado na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

Balthasar de Freitas (1870-1936) foi um importante músico que atuou em Goiás do final do século XIX às primeiras décadas do século XX. Exerceu suas atividades principalmente nas cidades de Jaraguá e Silvânia, onde atuou como compositor, copista, regente, cantor e multi-instrumentista (PINTO, 2010, p. 66). Segundo seu filho, Clotário de Freitas, tocava muito bem vários instrumentos, entre eles oficleide, flauta, clarinete, baixo, bombardino, órgão e violão (MENDONÇA, 1981, p. 378). Em Jaraguá, foi membro da banda Euterpe Jaraguense, onde mais tarde se tornou maestro assistente. Além da Euterpe Jaraguense, participava, entre outras atividades, de festas religiosas da cidade. Em Silvânia (denominada Bonfim à época), ensinava música e fazia parte da banda de música da cidade e do coro da igreja (PINTO, 2010, p. 58, 61 e 65). Uma das grandes contribuições de Balthasar de Freitas foi o fato de ter preservado uma parte do passado musical de Goiás. Segundo Marshal Gaioso Pinto:

> Balthasar de Freitas não só produziu ele mesmo um grande número de documentos musicais como também foi o herdeiro e guardião de um significativo acervo, acumulado por músicos de gerações anteriores, alguns deles também representantes da família Ribeiro de Freitas. (PINTO, 2006, p. 17)

O acervo Balthasar de Freitas é divido atualmente em quatro séries: Música Sacra, Música Instrumental, Música Impressa e Outros Documentos (PINTO, 2010, p. 119). As séries Música Sacra e Música Instrumental são formadas apenas por manuscritos musicais e foram objetos de pesquisas realizadas pelo musicólogo Marshal Gaioso Pinto. Em sua tese de doutorado, *Sacred Music in Goiás (1737-1936) and Balthasar de Freitas´s Collection* (2010), Pinto realizou a catalogação e um amplo estudo da série Música Sacra, e, em sua obra "Danças para Banda: Coleção de Música Instrumental: Acervo do Maestro Balthasar de Freitas" (2006), realizou pesquisa focada na série Música Instrumental.

A série Música Impressa é o objeto da pesquisa de mestrado que estamos desenvolvendo no programa de pós-graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Este projeto envolve a catalogação desta série, bem como a análise dos dados revelados através dessa catalogação. A série Música Impressa possui grande variedade de impressos musicais. São aproximadamente 120 itens, abrangendo vários gêneros musicais, sendo a maioria música de dança, mas havendo também marchas militares e música sacra. As publicações são destinadas a diferentes formações, tais como banda militar, orquestra de cinema, piano solo, coro, etc. As publicações são de origem tanto nacional quanto estrangeira, sendo grande parte de firmas paulistas e cariocas, mas também existem publicações de origem europeia, provenientes, principalmente, da França e da Itália.

No início de nosso contato com a série Música Impressa, chamou-nos a atenção a quantidade expressiva de publicações de música de dança. Tais publicações constituem 70% da série, o que configura, com certeza, um dado significativo. A partir desse contato, surgiram os seguintes questionamentos: que gêneros de música de dança estão presentes na série? Qual é a proveniência dessas publicações? Quem executava esse repertório? Em quais locais e ocasiões essa música era realizada? O objetivo deste trabalho é, assim, analisar as publicações de música de dança contidas na série Música Impressa do acervo Balthasar de Freitas, no intuito de resgatar a história por trás desses documentos.

Abordagens envolvendo música impressa no contexto brasileiro ainda são poucas. Entre estes trabalhos, temos o verbete "Impressão musical no Brasil", de Mercedes Reis Pequeno, contido na "Enciclopédia de Música Brasileira" (1998); a tese de doutorado de Mônica Leme, "E 'saíram à luz' as Novas Coleções de Polcas, Modinhas, Lundus, etc. – Música Popular e Impressão Musical (1820-1920)" (2006); o livro de Maria Rosa Zamith, "A Quadrilha: da partitura aos espaços festivos: Música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista" (2011) e, de Maria Alice Volpe, *Music Making, Cultural Values, and the New Market Music Publishing in Nineteenth-Century Rio de Janeiro*, contido no livro *Instrumental Music and the Industrial Revolution* (2010), organizado por Roberto Illiano e Luca Sala. No contexto goiano, não há, até o momento, trabalhos voltados especificamente para música impressa, mas é possível encontrar menções a presença de impressos musicais no estado, como a criação da Edição Goyana, no livro "Música em Goiás" de Belkiss S. Carneiro de Mendonça (1981).

1. IMPRESSÃO MUSICAL E MÚSICA DE DANÇA NO BRASIL NO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

A música foi parte integrante do processo de secularização da vida social no Brasil durante o século XIX e início do século XX. No período de 1830 a 1880, a música sacra seculariza-se através de seus próprios músicos e mestres-de-capela, que, através da abertura do mercado de trabalho, "acabam se transformando em agentes sincréticos dos modos de ser da música de salão e de banda, com seus instrumentos, timbres e idiomática instrumental, integrados na função da música litúrgica" (DUPRAT, 2001, p. 253). No período seguinte, de 1880 a 1930, com o fim da geração que sucedeu aos grandes mestres do final do século XVIII, a separação entre Igreja e Estado, entre outros fatores, a secularização é acelerada (DUPRAT, 2001, p. 254).

Esse processo de secularização fez com que surgissem novos espaços para as atividades musicais no Brasil. Segundo Volpe:

> No Rio de Janeiro, a capital imperial, a disseminação de sociedades musicais, concertos públicos, saraus e temporadas regulares de ópera criaram um novo público entre aristocratas, gradualmente alcançando a classe média, que era extensivamente engajada na prática de música privada. Jornais regularmente faziam propaganda de lojas de música, pianos de fabricação local e importados, partituras, professores de música particulares e mesmo métodos de afinação de piano para amadores. (VOLPE, 2010, p. 1, tradução nossa)

Devido a demanda por impressos musicais gerada por estes novos espaços, é estabelecido um mercado consumidor de música impressa no Brasil, concentrado inicialmente no Rio de Janeiro. Leme (2006, p. 6) ressalta que, a partir dos anos 1820, surgem agentes (impressores, editores, copistarias que, percebendo essa demanda para o consumo de gêneros diversos, passam a ofertar serviços especializados, proporcionando aos amantes de música de salão e de música operística formas de estarem sempre "na moda". Muitos desses empresários eram estrangeiros que estabeleceram firmas no Brasil, para a publicação de composições locais, mas também foram firmadas relações comerciais com editoras italianas e francesas, para disponibilizar repertório europeu no Brasil.

O principal alvo desse mercado de música impressa eram os músicos amadores. Estes participavam em saraus lítero-musicais familiares, que se tornaram tradicionais entre a aristocracia e a classe média, o que permitiu novas formas de sociabilidade, que pressupunham o consumo de música impressa. Além disso, cresceu também o número de bandas amadoras (LEME, 2006 p. 9).

De acordo com Volpe (2010, p. 4), novos modos de comercialização surgiram no decorrer do século XIX, com o objetivo de disseminar partituras impressas: aluguel de música, em adição à venda de peças, nos anos de 1830; álbuns periódicos dedicados a específicos gêneros e tipos de repertório, desde 1830; aquisição de partituras por assinatura de coleções de periódicos de uma variedade de gêneros, desde os anos de 1830; linhas editoriais de partituras dedicadas a gêneros e tipos específicos de repertório, desde os anos de 1840; suplementos musicais gentilmente oferecidos aos assinantes de revistas e periódicos de música, desde o fim dos anos de 1850, e revistas de artes, desde o fim dos anos de 1870.

Grande quantidade desse repertório impresso era de música de dança. Diversos tipos de dança eram praticados nos salões do Rio de Janeiro, desde a primeira metade do século XIX. Zamith (2011, p. 81) cita como exemplo o *Programa e Instruções relativas ao Baile e Serenata, que em applauso de Sua Majestade a Imperatriz offerecem a Corte e creados de Sua Magestade o Imperador*, em que se vê a diversidade de danças na festa em homenagem à Imperatriz Amélia de Leuchtenberg, na noite de 20 de janeiro de 1830, no Paço do Senado. O texto, que foi impresso no Rio de Janeiro, na Tipografia Imperial e Nacional em 1829, descreve o cerimonial e protocolo da festa, e apresenta a programação do concerto e do baile.

> Na chegada se Suas Magestades e Imperial Família na entrada do salão romperá a orquestra, e se cantará o Hino da composição de Sua Magestade o Imperador.
>
> Dentro do salão, os concertos e danças obedecerão à seguinte ordem, salvas as alterações que à Sua Magestade o Imperador aprouver fazer.
>
> 1st. Terzetto da Gazza Ladra
> 2nd. Serviço de refrescos
> 3rd. Huma curta Walsa de dez minutos
> 4th. Huma Cavatina, ou Ária de Tenor
> 5th. Contradanças Francesas (20 minutos)
> 6th. Ária de Semiramis – Ah quel giorno
> 7th. Serviço de chá
> 8th. Contradanças Hespanholas (30 minutos)
> 9th. Quinteto da Gazza
> 10th. Segundo serviço de refrescos
> 11th. Contradanças Inglesas (20 minutos)
> 12th. Dueto de Matilde de dois sopranos

> As pessoas que quiserem entreter a jogo carteado, acharão, fora do salão, Casa com todo o necessário para esse divertimento.

A importância da música de dança para a sociedade oitocentista se reflete também na grande produção desse repertório, como pode ser visto através dos catálogos publicados nas edições musicais da época. Zamith explica sobre tais catálogos:

> Esses catálogos eram temáticos, geralmente organizados por séries, como, por exemplo, para canto e piano; dedicadas à dança de salão, reunindo tanto um só gênero como diversos – Flores do Baile, Soirées Brasileiras, Álbum de Dança, Álbum de Salões, Álbum dos Bailes, Ramalhete de Quadrilhas de contradança, Correio das Salas: coleção de quadrilhas, polkas e valsas, Sucessos dos Salões, Últimas Novidades, Prazeres do Baile, Flores do Baile: collecção de quadrilhas, walsas, polkas, mazurcas, schottischs e varsoviana -; mas também por instrumento musical – Recreio dos pianistas, Illustração dos pianistas, Recreio dos flautistas. Integram essas séries peças inéditas de compositores brasileiros, reedição de peças de estrangeiros e brasileiros que tiveram maior apelo comercial e vasto repertório de arranjos feitos a partir de temas de sucesso. (ZAMITH, 2011 p. 27)

No avançar do século XX, as danças oitocentistas entraram em processo de declínio, desaparecendo aos poucos dos salões brasileiros, mas algumas não foram esquecidas pela sociedade e se tornaram tradicionais (ZAMITH, 2011 p. 107). Também a partir desse século, o mercado editorial brasileiro se volta para novos gêneros de música popular brasileira (PEQUENO, 1998, passim), bem como, para a música latina e norte-americana, então mundialmente em moda, após a Primeira Guerra Mundial (FERREIRA, 2012, p. 75).

Como veremos no próximo capítulo, é o repertório de danças europeias oitocentistas, somado às novas danças norte-americanas e danças latino-americanas e música brasileira, que formam a parte central da série Música Impressa do Acervo Balthasar de Freitas.

2. MÚSICA DE DANÇA NA SÉRIE MÚSICA IMPRESSA DO ACERVO BALTHASAR DE FREITAS

As publicações de música de dança são predominantes na série Música Impressa. Ao todo, a série é constituída de 123 publicações musicais, mas o número de obras é um pouco menor, 119, pois algumas obras possuem duas publicações com arranjos diferentes, como, por exemplo, uma edição para orquestra de cinema e outra para piano solo. Desse total, 84 são música de dança, perfazendo, assim, 70% das obras. Foram identificados 18 gêneros de música de dança, de acordo com as informações constantes nas capas e cabeçalhos das publicações. A Tabela 1 mostra o número de obras de música de dança da série Música Impressa, divididos por gênero.

Tabela 1. Obras de música de dança com publicações na série Música Impressa por gênero.

Gênero	Número de obras
Samba	17
Valsa	16
Tango	15
Polca	7
Quadrilha	6
Foxtrote	4
Marcha carnavalesca	3
Baião	2
Bolero	2
Charleston	2
Schottisch	2
Shimmy	2
Fado	1
Fox-blues	1
Mambo	1
Maxixe	1
Mazurca	1
Rumba	1

Como pode ser visto na tabela acima, o repertório de música de dança da série Música Impressa é constituído de peças com origem em diversas partes do mundo. Da Europa temos fado, mazurca, polca, quadrilha, schottisch e valsa. Da América Latina, bolero, mambo, rumba e tango. Dos Estados Unidos, charleston, fox-blues, foxtrote e shimmy. E do Brasil, baião, marcha carnavalesca, maxixe e samba. A Tabela 2 apresenta a obras relacionadas por origem.

Tabela 2. Obras de música de dança por origem.

Origem	Número de obras
Europeia	33
Brasileira	23
Latino-americana	19
Norte-americana	9

O grande número de obras de origem europeia, latino-americana e norte-americana não significa necessariamente que estas obras foram compostas e/ou publicadas nas regiões de origem dos gêneros. Dentre as publicações de música de dança da série Música Impressa, encontramos vários exemplos de obras em gêneros estrangeiros compostas por compositores brasileiros. Na verdade, cerca de 50% das publicações de música de dança da série são de compositores brasileiros, como pode ser verificado na Tabela 3, que mostra os compositores divididos por região de atuação.

Tabela 3. Regiões de atuação dos compositores.

Região de atuação	Número de compositores
Brasil	43
França	9
Espanha	5
Argentina	4
Estados Unidos	3
Itália	2
Alemanha	1
Polônia	1
Porto Rico	1
Uruguai	1
Não estabelecido	14

Entre os compositores com mais composições de música de dança na série Música Impressa, estão: Eduardo Souto (1882-1942), pianista e proprietário da editora Casa Carlos Gomes, com quatro obras publicadas; Pedro Ângelo Camin (1870-1933), italiano radicado no Brasil e sócio na edi-

tora Campassi & Camin, com três obras; Erotides de Campos, com três obras; e Joubert de Carvalho (1900-1977), também com três obras publicadas. Além da predominância de compositores brasileiros, tanto em gêneros nacionais quanto estrangeiros, é marcante a presença de obras publicadas por editoras brasileiras, como é mostrado na Tabela 4.

Tabela 4. Países com obras publicadas.

País de publicação	Número de obras publicadas
Brasil	54
França	8
Itália	2
Bélgica	1
Não estabelecido	19

Esta música de dança muito provavelmente fez parte do repertório das bandas música de Jaraguá e Bomfim, nas quais Balthasar de Freitas atuou. De acordo com Pinto (2010 p. 59), parece ter havido três bandas em Jaraguá durante a vida de Balthasar de Freitas. Estas bandas eram Euterpe Jaraguense, União Jaraguense e Santa Cecília. De acordo com o autor, a banda Euterpe Jaraguense estava em atividade antes de 1888 e Balthasar de Freitas era regente assistente, permanecendo neste conjunto até 1893. Após Balthasar de Freitas deixar a Euterpe Jaraguense, em 1893, continuou a participar em atividades musicais, como pode ser visto em várias cópias manuscritas feitas por ele nos anos subsequentes.

Entre 1909 e 1913, movido por questões políticas, Balthasar de Freitas fixou residência na cidade de Bonfim, atual Silvânia. Mendonça (1981, p. 384) apresenta um trecho do jornal "O Planalto", de 1910, no qual é noticiado que Balthasar de Freitas já estava fixado na cidade, ensinando música e reorganizando a banda local. O trecho deste jornal é reproduzido abaixo:

> Aproveitando o ensejo que ora se me oferece, dou parabens à sociedade bonfinense pela aquisição de mais um distinto e ilustre cavalheiro – o Sr. major Baltazar de Freitas, grande cultor da divina arte de Euterpe, o qual fixou residência nesta cidade, sendo já geralmente conhecido e estimado por todos os bonfinenses, o que prova evidentemente o quanto é correto o seu procedimento e fina e aprimorada a educação de que é dotado.
> Acaba ele de fundar nesta cidade uma escola de música, que está sendo frequentada por muitos alunos; e muito tem trabalhado para a reorganização da nossa banda musical, à qual começa a fruir bastantemente de sua benéfica e magistral intervenção e concurso do mesmo. (MENDONÇA, 1981, p. 384)

De acordo com Pinto (2010, p. 64), esta banda seria a Euterpe Bonfinense. Isso pode ser justificado através de fragmentos do documento de criação desta banda, encontrados no acervo Balthasar de Freitas. Esse documento traz o nome oficial do conjunto e os nomes dos músicos fundadores.

No entanto, encontramos, na série Música Impressa, referência a outro nome de banda da cidade de Bonfim. Tal referência encontra-se em uma folha envolvendo uma das publicações, usada à época para proteger as partes, contendo menção a uma banda da cidade de Bonfim. A figura 1 mostra parte dessa folha.

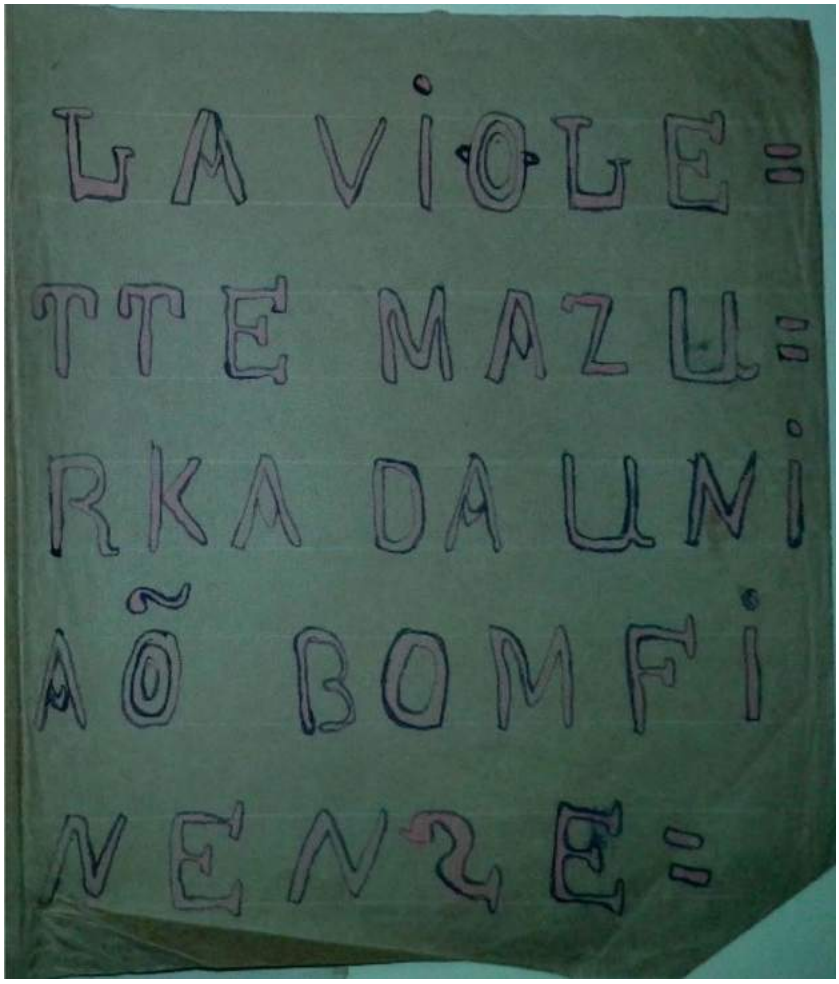


Figura 1. Folha envolvendo o item *La Violette*, com menção ao conjunto "União Bomfinense".

O nome "União Bomfinense" não é citado em outras fontes pesquisadas até o momento, de forma que ainda não é possível afirmar se "União Bomfinense" seria outro nome pelo qual a banda Euterpe Bonfinense era chamada ou se se trata na verdade de outro conjunto que atuou na cidade de Bonfim.

Bandas de música como aquelas que havia em Jaraguá e Bonfim parecem ter atuado em três tipos de ocasiões. Segundo Pinto (2010 p. 129), bandas de cidades do interior do Brasil atuavam em cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas na igreja; bailes em clubes e casas de figuras importantes da sociedade local; retretas em coretos localizados em praças em frente à igreja principal da cidade. O repertório tocado em bailes e retretas não era provavelmente tão diferente entre si, com certamente uma boa quantidade de peças usadas nas duas ocasiões. Contudo, o modo como o público ouviria este repertório era diferente em cada caso. A retreta era uma ocasião semelhante a um concerto, enquanto no baile, a música tinha a função de acompanhar a dança. No caso dos bailes, saber reconhecer os

gêneros era importante para os participantes pois assim, poderiam escolher corretamente o passo de dança adequado à cada música.

Além das cidades de Jaraguá e Bonfim, há indícios de que parte do repertório de música de dança da série Música Impressa foi utilizado na antiga capital goiana. Encontramos alguns impressos com carimbos indicando propriedade do Cinema Ideal, um dos antigos cinemas da Cidade de Goiás. A Figura 2 mostra um desses carimbos.

Figura 2. Carimbo do Cinema Ideal.

O Cinema Ideal foi fundado em 1923, na Cidade de Goiás, por Edilberto Santana, e manteve-se em funcionamento até o ano de 1927. Neste cinema, como em outros da cidade, bandas ou orquestras faziam a sonorização dos filmes. Para este, foi criada a Orquestra Ideal, formada inicialmente por piano, flautas, violinos, saxofone, clarineta e bombardino (MENDONÇA, 1981 p. 71). Segundo a autora, a orquestra permaneceu em atividade mesmo após o fechamento do cinema, ensaiando semanalmente e tocando em serenatas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música de dança teve um papel importante na sociedade brasileira do século XIX e primeiras décadas do século XX, como pode ser constatado pela quantidade significativa de publicações de música de dança durante esse período. Gêneros brasileiros e estrangeiros eram cultivados por músicos e público da época. Parte desse repertório de música de dança chegou a Goiás, tornando-se parte do repertório de bandas e orquestras. As publicações de música de dança contidas na série Música Impressa nos dão uma ideia do tipo de repertório de música de dança que era feito em Goiás durante o século XIX e início do século XX. Este trabalho faz parte de uma pesquisa em andamento. Assim,

esperamos que, com o decorrer desta pesquisa, novos dados e análises surjam, para trazer contribuições para a historiografia musical do Estado de Goiás.

REFERÊNCIAS

DEVRIÈS-LESURE, Anik. Le Commerce de L'Édition Musicale Française au XIXème Siècle: Les chiffres du déclin. *Revista Música*, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 5-43, maio/nov. 1995.

DUPRAT, Régis. A Música Sacra no Brasil Colonial e Imperial. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 29, p. 243-255, 2001.

FERREIRA, Pedro Manuel. Ecos do Jazz-Band: Ilustrações Portuguesas (1922-1930). In: *A Dança e a Música nas Artes Plásticas do Século XX*, coord. Margarida Acciaiuoli e Paulo Ferreira de Castro, Lisboa: Edições Colibri / IHA / CESEM, 2012, p. 75-105

LEME, Mônica Neves. *E "saíram à luz" as Novas Coleções de Polcas, Modinhas, Lundus, etc.: Música Popular e Impressão Musical (1820-1920)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, 2006. Rio de Janeiro, 2006. 349 p.

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. *A Música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1981. 385 p.

NEVES, José Maria. ed. *Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

PEQUENO, Mercedes Reis. Impressão Musical no Brasil. In: MARCONDES, Marcos Antônio. ed. *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*. 2. ed. São Paulo: Arte Editora; Publifolha, 1998. p. 370-379.

PINTO, Marshal Gaioso. *Danças para Banda:* Coleção de Música Instrumental: Acervo do Maestro Balthasar de Freitas. Goiânia: ICBC, 2006. 276 p.

_____. *Sacred Music in Goiás (1737-1936) and Balthasar de Freitas´s Collection*. 2010. Tese (Doutorado em Ph.D. em Musicologia). University of Kentucky, 2010. Lexington, 2010. 517 p.

VOLPE, Maria Alice. Music Publishing in Nineteenth-Century Rio de Janeiro: Music Making, Cultural Values, and the New Market. In: ILLIANO, Roberto; SALA, Luca (Org.). *Instrumental Music and the Industrial Revolution*. Bolonha: UT Orpheus Edizione, 2010, p. 441-470.

ZAMITH, Rosa Maria. *A Quadrilha: da partitura aos espaços festivos:* Música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista. Rio de Janeiro: E-papers, 2011. 134 p.

O CHORO E A *BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS DO RIO DE JANEIRO:* CIRCULARIDADE, DIÁLOGOS E INTERAÇÕES MUSICAIS NO CENÁRIO CARIOCA

Sebastião Nolasco Junior[1] (IFMT - Campus Confresa)
sebjunio@hotmail.com
Magda de Miranda Clímaco[2] (UFG)
magluiz@hotmail.com

Resumo: Este trabalho, que se consiste no recorte de uma pesquisa mais ampla, teve como objetivo identificar alguns diálogos e interações ocorridos entre a música dos chorões e a música da *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro* (*BCBRJ*), tendo em vista o cenário carioca do final do sec. XIX e início do séc. XX, favorável ao trânsito entre estes músicos e à circularidade do seu repertório. Foi possível perceber através do percurso teórico-metodológico, que contou com a contribuição de autores como Chartier (2002), Hall (2015), Vovelle (2004), Ginzburg (2006), outros autores que tratam do contexto histórico da música popular brasileira e de um levantamento bibliográfico e documental, que as interações mencionadas e os constructos socioculturais simbólicos e as lutas de representações relacionadas ao Rio de Janeiro deste período, desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento da música popular.
Palavras-chave: *Choro*. *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*. Circularidade, diálogos e interações musicais. Cenário carioca.

The Choro and the Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro: circularity, dialogues and musical interactions in the Rio scenario

Abstract: This paper, which is part of a broader research, intended to identify some dialogues and interactions that occurred between the music of the *chorões* and the music of the *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro* (*BCBRJ*), taking into account the Rio scenario of the late nineteenth and early twentieth centuries which was propitious to the transit between these musicians and the circularity of their repertoire. The theoretical-methodological route – which counted with the contribution of authors such as Chartier (2002), Hall (2015), Vovelle (2004), Ginzburg (2006), other authors that deal with the historical context of Brazilian popular music and with a bibliographical and documentary survey – allowed us to perceive that the interactions cited above, the symbolic sociocultural constructs and the representation fights related to Rio de Janeiro of this period played a fundamental role in the development of popular music.
Keywords: *Choro*. *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*. Circularity, dialogues and musical interactions. Rio scenario.

INTRODUÇÃO

Este trabalho, que se consiste no recorte de uma pesquisa mais ampla, tem como objetivo discorrer sobre algumas interações e diálogos ocorridos entre os grupos de choro e a *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro* (*BCBRJ*), sem perder de vista o cenário sociocultural e o cenário musical carioca do final do século XIX e início do século XX, favorável ao trânsito dos músicos de uma destas formações instrumentais à outra, e à circularidade do seu repertório. Levando em consideração o "Rio real", com todas a sua problemática de infraestrutura e sociocultural, e o "Rio ideal", que buscava uma "cidade moderna", de amplas avenidas, limpa e saneada, segundo Pesavento (2003), pode ser percebido com autores como Tinhorão (2010) e Diniz (2007), dentre outros, que a *BCBRJ* e o gênero musical choro, executado por pequenos grupos instrumentais, foram protagonistas

[1] Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico de Artes/Música do IFMT - Campus Confresa.
[2] Professora na Graduação e Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

de um relevante momento de desenvolvimento da antiga capital brasileira e da música popular urbana. Este momento, alavancado pelos investimentos urbanos ocorridos na capital durante o segundo império (1840-1889) e a primeira república (1889-1930), foi um grande celeiro de bandas de música, ao mesmo tempo em que o gênero musical choro se firmava, primeiro, como um "modo de tocar" as danças de salão que chegavam da Europa, e, depois, como um gênero musical, conquistando gradativamente espaço entre as diferentes dimensões culturais do Rio de janeiro no final do século XIX e início do século XX. Daí a opção por esse gênero, os grupos que o interpretavam e a atuação da *BC-BRJ* neste trabalho, considerada a mais destacada e atuante banda neste cenário carioca e no referente às primeiras gravações da música popular que ocorreram a partir e 1902 (TINHORÃO, 2010). Neste contexto, alguns músicos puderam ser identificados como "mediadores culturais", de acordo com expressão tomada de Volvelle (2004), já que foram agentes importantes nos processos de circularidade cultural que ocorreram (GINSZBURG, 2006).

Sem perder de vista tal percepção, este estudo, que teve como objetivo identificar alguns elementos que marcaram os diálogos e interações entre o universo musical dos chorões e o universo musical da *BCBRJ*, buscou responder as seguintes questões: que aspectos evidenciam as interações e diálogos mencionados? Quais condições e contexto propiciaram a circularidade cultural e o trânsito que os forjaram? Que músicos podem ser identificados como mediadores culturais neste processo? Foram levados também em consideração, nesta abordagem, *constructos* simbólicos e lutas de representação que permearam a trama sociocultural carioca deste período, tendo como fundamentação Chartier (2002). Este autor reflete sobre a inseparabilidade do representacional dos processos identitários, ao discorrer sobre o conhecimento cotidiano, partilhado por um grupo social, envolvido com classificações, divisões e delimitações, percebidas "como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real e que são sempre determinados pelos interesses [dos] grupos que os forjam" (2002, p. 17). Observa ainda que a noção de representação

> permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar **o trabalho de classificação e de delimitação** que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, **as práticas** que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, **as formas institucionalizadas e objetivas** graças às quais uns "representantes" (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade. (CHARTIER, p. 17 – Grifos meus)

Importante lembrar que em um cenário sócio-histórico e cultural representações distintas se cruzam sempre, em função da dinâmica deste cenário sujeita à inevitabilidade da circularidade cultural, dos inevitáveis encontros culturais (GINSZBURG, 2006). Encontros que fazem interagir partilhamentos, conciliações, mas também conflitos e contendas, o que levou Chartier a falar em lutas de representações.

A abordagem teórico-metodológica baseou-se em um levantamento bibliográfico e documental. No referente ao primeiro item, além de autores que tratam do contexto histórico do choro e das bandas de música, foram buscados autores que refletiram sobre o representacional e as lutas de representação (CHARTIER, 2002), que revelam e contribuem para dinamicidade e a construção de pro-

cessos identitários (HALL, 2015), neste caso relacionados às dimensões culturais abordadas; autores que discorreram sobre o papel de mediadores culturais (VOVELLE, 2004) implicados com processos de circularidade cultural (GINZBURG, 2006). Já o levantamento documental está relacionado à pesquisa realizada no acervo *online* do instituto Moreira Salles (https://www.acervo.ims.com.br), no memorial musical da Banda do Corpo de Bombeiros (https://www.memoriamusical.com.br/bombeiros/) e no site da Casa do Choro (https://www.casadochoro.com.br), além do material disponibilizado pela obra *A Casa Edson e seu tempo* (FRANCHESCHI, 2002), que viabilizou o contato com material sonoro, partituras e dados sobre gravações e repertório. Fontes que, exploradas, possibilitaram os dados que, analisados, interpretados e entrecruzados, integraram essa trajetória metodológica que propiciou falar no trânsito de músicos da *BCBRJ* para os grupos e ambientes de choro carioca e vice-versa, na circularidade de músicos e repertório por vários locais do cenário carioca em transformação, que levou às imagens do "Rio real" e do "Rio ideal", conforme comentado por Pesavento.

1. O TRÂNSITO, A CIRCULARIDADE E O PAPEL DOS MEDIADORES CULTURAIS

Dando foco à cidade do Rio de Janeiro, como já observado, os estudos realizados possibilitaram perceber que, no período recortado, aconteceu um grande processo de desenvolvimento urbano, levando à concepção de "Rio real" e "Rio ideal" que se fez presente na trama sociocultural carioca, fundando muitos costumes e práticas culturais. Pesavento (1999, p. 158) ilustra isso quando, ao discutir sobre a identidade do Rio, diz que "a identidade urbana lida com aquelas dimensões [...] da cidade real e da cidade ideal, contrabalançando e trocando sinais entre uma 'cidade do desejo' e uma 'cidade do possível'". Isso é evidenciado pelo segmento da sociedade carioca representado pelas dimensões culturais privilegiadas que, com o passar dos anos, se viram mergulhadas em um sentimento de mudanças e de ascensão social que, em conflito com as dimensões mais populares, criadas, muitas vezes, pelo próprio processo de desenvolvimento do Rio de Janeiro, foram moldando os caminhos em que manifestações culturais, como o choro e as atuações da banda, viriam trilhar.

A partir deste cenário, com o "adensamento do quadro urbano", como é dito por Tinhorão (2010, p. 165), causado pelos investimentos urbanos de D. Pedro II que, inclusive, atraiu imigrantes de outras regiões do país, surgiu uma dimensão sociocultural chamada por este autor de "intermediária", composta por pequenos comerciantes e funcionários públicos, que foram os responsáveis pelo desenvolvimento do choro. Tal dimensão, por também não fazer parte dos planos "à francesa" daqueles que lideravam os anseios pela modernidade em solo carioca, passou a habitar as localidades menos privilegiadas da cidade do Rio, como é o caso do bairro Cidade Nova, considerado pela bibliografia um dos principais pontos de prática do choro. Tem-se a partir daí – com as práticas musicais acontecendo, por um lado, nos ambientes requintados dos grandes salões, e, por outro lado, em locais mais humildes, ao som do pau e corda[3]– a primeira ideia de lutas de representação, um confronto de anseios, visões e desejos de distintas dimensões sociais. Chartier (2002, p. 17) afirma que elas "têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um

[3] Nome dado aos grupos de choro que tinham na base de suas formações instrumentais a flauta, que à época era feita de ébano, o cavaquinho e o violão. Por isso o nome pau e corda.

grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio". Pesavento (2003, p. 41), complementa dizendo que as representações "são portadoras do símbolo, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou anunciam". Considerando que foi neste cenário e recorte de tempo que foram localizadas a atuação da *BCBRJ*, fundada em 1896, e a atuação dos grupos de choro aqui investigados, pôde ser constatada a ligação dessas duas práticas musicais com este entrecruzamento de representações e a possibilidade de trânsito dos músicos de uma delas para a outra, assim como a possibilidade de circularidade do seu repertório e da sua atuação em diferentes locais da cidade.

Por outro lado, a partir da revisão bibliográfica realizada em Aragão (2013), Estevam Júnior (2014), Pinto (1978) e Souza (2009), e de buscas em sites como o do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (https://www.dicionariompb.com.br) e o da *BCBRJ*, foi possível encontrar quatorze nomes de músicos integrantes dessa *Banda* que também tinham seus nomes ligados ao ambiente do choro no Rio de Janeiro, justificando a referência de "banda dos chorões", atribuída por Diniz (2007) à *BCBRJ*. Dentre esses nomes, serão referenciados aqui somente Anacleto de Medeiros, Albertino Pimentel (o Carramona), Irineu de Almeida (o Irineu Batina) e Cândido Pereira da Silva (o Candinho Trombone). Esta seleção se deve à maior relevância destes personagens no cenário em questão, relatada pelos autores citados, e ao curto espaço neste texto.

Anacleto de Medeiros (1866-1907), assim como a maioria dos chorões de sua época, representou, durante certo período, a classe dos pequenos funcionários públicos. Segundo Souza (2009, p. 17), ele "ingressou na Impressa Nacional, como aprendiz de tipógrafo, em 1884. Com os operários da tipografia chegou a fundar o *Clube Musical Gutenberg*." Este personagem pode ser considerado um dos mais representativos das interações aqui abordadas, pois teve uma larga atuação à frente de bandas de música, sendo, inclusive, o primeiro regente da *BCBRJ*, ao mesmo tempo em que participava assiduamente dos ambientes do choro, como a *Loja Cavaquinho de Ouro*, tendo muitas de suas composições incorporadas ao repertório dos chorões. Sua contribuição à frente da *BCBRJ* é exemplificada por Estevam Júnior (2014, p. 19) ao dizer que:

> Anacleto de Medeiros foi o principal responsável por desenvolver uma linguagem específica para estes grandes grupos, trazendo variações de dinâmicas e recursos expressivos que, segundo relatos, não eram muito comuns em formações militares da época. Em suas mãos, a banda do Corpo de Bombeiros conseguia grande coesão e musicalidade.

Já Cazes (1998), acrescenta a este comentário, favorecendo a percepção do cenário de interações aqui abordado, ao afirmar que Anacleto levou para a *BCBRJ* a sonoridade e as características estilísticas contidas nas músicas que compunham o repertório dos chorões.

Outra categoria de interação envolvendo Anacleto pode ser notada também a partir de suas composições. Com base em buscas realizadas no acervo *online* do *Instituto Moreira Salles*, foi possível expor, na Tabela 1, um quantitativo relevante de músicas que passavam tanto pelo repertório de grupos de choro quanto pelo repertório de bandas de música, incluindo a *BCBRJ*. Nota-se que tal repertório se constitui nos principais gêneros de dança que eram interpretadas pelos chorões do início do século XX, na era das gravações mecânicas no Brasil. Isto ocorre também com o repertório dos demais compositores que serão expostos a seguir.

Tabela 1. Composições de Anacleto de Medeiros gravadas na fase das gravações mecânicas.

Título	Gênero	Intérprete	Data	Nº do álbum	Gravadora
Está se coando	Polca	Grupo Lima Vieira e CIA	1913	120601	Odeon
Está se coando	Polca	Grupo do Malaquias	1907-1912	108657	Odeon
Está se coando	Polca	Grupo da Casa Edison	1902-1904	684	Zon-o-phone
Benzinho	Schottisch	Grupo Odeon	1912-1915	121972	Odeon
Em ti pensando	Polca	Terceto Fitinhas da Cidade Nova	1908-1912	69249	Odeon
Farrula	Valsa	Banda da Casa Edison e *BCBRJ*	1904-1907	40111	Odeon
Iara	Schottisch	Banda da Casa Edison	1907-1913	10079	Odeon
Iara	Polca	Banda da Casa Faulhaber e CIA	1910-1913	1452012	Favorite Record
Iara	Schottisch	Mário Pinheiro (com letra de Catulo da Paixão Cearense)	1907-1913	108343	Odeon
Implorando	Schottisch	*BCBRJ*	1904-1907	40574	Odeon
Lídia	Polca	*BCBRJ*	1904-1907	40557	Odeon
Não me olhe assim	Schottisch	*BCBRJ*	1904-1907	40309	Odeon
Nid d'amour	Valsa	*BCBRJ*	1910-1913	1452080	Favorite Record
Os Boêmios	Tango	Mário Pinheiro (com letra de Catulo da Paixão Cearense)	1904-1907	40486	Odeon
Ismênia	Valsa	Bloco dos parafusos	1915-1921	121134	Odeon
Ismênia	Choro	Irmãos Ennard	1912-1913	120253	Odeon
Predileta	Valsa	*BCBRJ*	1908-1912	98767	Victor Record
Recordações de Lili	Valsa	*BCBRJ*	1910-1913	1452125	Favorite record
O que tu és (Três estrelinhas)	Schottisch	Artur Camilo G. de Almeida	1907-1912	108803	Odeon

Três estrelinhas	Polca	Oito Batutas	-	73834	Victor
Três estrelas (Três estrelinhas	Polca	Banda da Casa Edison	1904-1907	40437	Odeon
Terna saudade	Valsa	Banda da Casa Edison	1904-1907	40226	Odeon
Terna saudade	Valsa	*BCBRJ*	1908-1912	98768	Favorite Record
Cabeça de Porco	Polca	*BCBRJ*	1904-1907	40621	Odeon
Vou contigo?	Polca	Grupo Honório	1908-1912	135	Columbia
Fadário	Canção	Mário Pinheiro	1912	99724	Victor
Perdoa	Valsa	Mário Pinheiro (com letra de Catulo da Paixão Cearense)	1904-1907	40512	Odeon
Por um beijo	Valsa	Mário Pinheiro (com letra de Catulo da Paixão Cearense)	1904-1907	40433	Odeon

Fonte: Organizada pelo próprio autor a partir de buscas realizadas no acervo *online* de gravações do *Instituto Moreira Salles* (https://www.acervo.ims.com.br)

Albertino Pimentel – o Carramona (1874-1929) também foi um personagem representativo desses trânsitos e circulações. Por meio de um levantamento nos *Livros de Assentamento* da *Corporação do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*, Souza (2009, p. 36) constatou que Carramona teria entrado para a *BCBRJ* no dia 22 de março de 1900. Este autor indica que ele foi contramestre de Anacleto, quando este era o regente da *BCBRJ*, e depois assumiu a regência da banda em 1910, ficando neste posto até 1926. Souza (2009) ainda frisa que Carramona foi o primeiro regente militar da banda. Apesar da farda, Diniz e Chaves mostram que tal músico participava do ambiente chorão e boêmio das rodas "na secular Loja Cavaquinho de Ouro, existente até hoje, [onde] os chorões faziam sua morada"[4]. Cazes (1998) chega a dizer que Carramona era o trompetista do *Grupo Morro do Pinto*. Este grupo, assim como alguns outros que gravaram na fase mecânica, era formado apenas por instrumentos de sopro, sem base harmônica de instrumentos de corda.

Além do choro, com base no histórico sobre compositores do acervo *online* da Casa do Choro, "Carramona foi frequentador assíduo do *Rancho Ameno Resedá*, para o qual compôs várias peças".[5] Uma dessas peças, inclusive, é a polca intitulada *Ameno Resedá*, gravada pela *BCBRJ* entre 1911-1913, pela *Favorite Record*. Outros ilustres chorões que frequentaram este rancho foram Ernesto Nazareth e Quincas Laranjeiras.

Este compositor também teve uma notável relevância no cenário de circularidade de suas composições, como pode ser visto na Tabela 2.

[4] Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br/bombeiros/historia1.html#5>. Acesso em: 29 mar. 2017.
[5] Disponível em: <http://www.casadochoro.com.br/acervo/cards/view/934>. Acesso em: 29 mar. 2017.

Tabela 2. Composições de Albertino Pimentel gravadas na fase das gravações mecânicas.

Título	Gênero	Intérprete	Data	N° de série	Gravadora
Ameno Resedá	Polca-maxixe	*BCBRJ*	1911-1913	1452136	Favorite Record
Carnavalesca	Polca	Banda da Casa Edison	1904-1907	40502	Odeon
Chininha	Valsa	Grupo Honório	1908-1912	128	Columbia
Dr. Jaracandá	Choro	Grupo dos Jacarés	1915-1921	121715	Odeon
Fantasia do luar	Polca	Banda Columbia	1908-1912	14612032	Columbia
Fantasia do luar	Polca	*BCBRJ*	1907	40556	Odeon
Fantasia do luar	Polca	Agenor	1907-1913	10163	Odeon
Flor mimosa	Mazurca	*BCBRJ*	1915-1921	121713	Odeon
Guilhermina	Valsa	Banda da Casa Edison	1904-1907	40225	Odeon
Helena	Valsa	*BCBRJ*	1907-1911	108311	Odeon
Jurandy	Polca	Grupo Luiz de Souza	1908-1912	11973	Columbia
Meiga	Polca	Banda da Casa Edison	1907	108016	Odeon
O Monteiro no sarilho	Polca	*BCBRJ*	1908-1912	32	Odeon
O Monteiro no sarilho	Polca	Grupo Lulu do cavaquinho	1908-1910	1191612	Odeon
Monteiro no sarilho	Polca	Grupo cavaquinho de ouro	1907-1914	10210	Odeon
Muito sofre quem ama	Mazurca	Grupo do Roldão	1915-1921	121664	Odeon
Quem foi?	Polca-maxixe	*BCBRJ*	1915-1921	121622	Odeon
Recordações de Paquetá	Polca	Grupo Honório	1908-1912	13712102	Columbia
Recordações de Paquetá	Choro	Grupo do Malaquias	1907-1913	10050	Odeon
Xarope de piassava	Choro	Grupo do Roldão	1915-1921	121665	Odeon
Tempo ideal	Canção	Mário Pinheiro (letra de Catulo de Paixão Cearense)	1912	99726	Victor
Dengosa	Tango	Banda Columbia	1908-1912	165	Columbia

Fonte: Organizada pelo próprio autor com base em buscas realizadas no acervo *online* de gravações do *Instituto Moreira Salles* (https:www.acervo.ims.com.br)

Outro personagem desta trama é **Irineu de Almeida – o Irineu Batina** (1863-1914). De acordo com Souza (2009, p. 36), ao pesquisar os *Livros de Assentamento da Corporação do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*, Irineu de Almeida teria ingressado na *BCBRJ* no dia 20 de junho de 1900, mesmo ano em que ingressou Carramona. Irineu foi um dos músicos do choro que mais circulou pelo cenário musical carioca. É possível ver com Pinto (1978, p. 103), que tinha o oficleide como instrumento favorito no choro, "porém nas companhias lyricas elle era um trombonista disputado por todos os maestros estrangeiros. Como componente da Banda do Corpo de Bombeiros, era um exímio executor do bombardino [...]". Além disso, este autor lembra ainda que chegou a ser mestre de harmonia do rancho carnavalesco Ameno Resedá, que também era frequentado por Carramona. Diniz A. (2007) já observa que Irineu teria sido outro frequentador assíduo das rodas de choro ocorridas na *Loja Cavaquinho de Ouro*, aquela mesma em que participava Anacleto e Carramona, o que sugere uma teia no cenário da música popular carioca formada por músicos em comum.

A formação deste músico no Conservatório, alinhada à atuação na *BCBRJ* junto a Anacleto e no ambiente do choro, pode ter exercido uma influência fundamental para o desenvolvimento da linguagem musical encontrada em suas composições, onde é perceptível o desenvolvimento sistemático de uma linha contrapontística que dialoga com a melodia principal. Segundo Valente (2009, p. 51),

> [e]sses contracantos – ou contrapontos[6], como eram chamados – são melodias que dialogam com a melodia principal, com uma função similar a baixaria dos violões, ou seja, tornar claro o caminho harmônico da música.

Ao lado de Pixinguinha – que realizava a esta altura suas primeiras gravações com a flauta – Bonfíglio de Oliveira, Léo Vianna, Otávio Vianna e Henrique Vianna, Irineu Batina integrou e chefiou o Grupo *Choro Carioca*. A partir das gravações deste grupo é possível perceber a linha melódica do oficleide que Irineu contrapunha à linha melódica da flauta de Pixinguinha. Esta talvez seja uma das principais interinfluências estilísticas surgidas das interações e circularidades observadas aqui até o momento. Sem contar que, segundo autores já mencionados neste texto e Nolasco Junior (2017), estes aspectos estilísticos podem ter influenciado o contraponto que veio a ser consolidado por Pixinguinha anos mais tarde ao saxofone. Isso devido ao fato de Irineu ter sido professor deste músico e também pela sua recorrente estadia na pensão Vianna, local pertencente à família de Pixinguinha, onde ocorria inúmeros encontros do choro (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1997).

Irineu também deixou seu nome no cenário musical carioca como compositor. Apesar de não ter sido encontrada nenhuma de suas composições gravadas pela *BCBRJ*, nota-se na Tabela 3 que seu repertório circulou por grupos de choro e também por outras bandas de música, como a *Banda da Casa Edison*, que, para Cazes (1998) e Velloso (2006), contava com muitos dos integrantes da *BCBRJ*.

[6] Aproveito essa menção de Vallente (2009, p. 51) ao sentido de contraponto dentro do contexto dos arranjos de banda e do choro, para reafirmar que esse termo, no contexto desse trabalho, tem também essa conotação. Difere, portanto, do sentido estrito de contraponto, conforme encontrado na música europeia ocidental.

Tabela 3. Composições de Irineu de Almeida gravadas na fase das gravações mecânicas.

Título	Gênero	Intérprete	Data	Nº de série	Selo
Albertina	Polca	Choro Carioca	1910	1450030	Favorite Record
Daiséa	Polca	Choro Carioca	1910-1913	14550005	Favorite Record
Lulu	Tango	Choro Carioca	1911	14550090	Favorite Record
Meu ideal	Canção	Mário Pinheiro (letra de Catulo da Paixão Cearense)	1904-1907	40553	Odeon
Morcego	Tango	Choro Carioca	1910-1913	1450087	Favorite Record
Nininha	Polca	Choro Carioca	1912	1250004	Favorite Record
Os olhos dela	Schottisch	Mário Pinheiro (letra de Catulo da Paixão Cearense)	1908-1912	98943	Victor Record
Os olhos dela	Schottisch	Banda da Casa Edison	1907-1912	108143	Odeon
Princesa de cristal	Schottisch	Banda Escudero	1907-1912	108559	Odeon
São João debaixo d'agua	Tango	Choro Carioca	1910	1450006	Favorite Record
Salve	Schottisch	Choro Carioca	1910-1913	1450011	Favorite Record
Salve	Schottisch	Sexteto Faulhaber e Orquestra	1910-1913	1454118	Favorite Record
Vai, ó meu amor, ao campo santo	Canção	Vicente Celestino (letra de Catulo da Paixão Cearense)	1912-1915	121373	Odeon
Qualquer coisa	Polca	Choro carioca	1910-1913	1454031	Favorite Record

Fonte: Organizada pelo próprio autor com base em buscas realizadas no acervo *online* de gravações do *Instituto Moreira Salles* (https://www.acervo.ims.com.br)

Por fim, se tem o nome de **Cândido Pereira da Silva – o Candinho Trombone** (1879-1960). Este músico, assim como Anacleto de Medeiros e Carramona, teve sua educação musical liga-

da ao universo das bandas de música e também integrou, a convite de Anacleto, a *BCBRJ*. Estevam Júnior (2014) relata que Candinho, após se desligar da banda do Asilo (onde se deu sua iniciação musical, assim como a de Anacleto e de Carramona), deu início à vida musical profissional na *Banda das Fábricas de Tecido Confiança* de Vila Isabel. Conforme esse autor, "Anacleto de Medeiros foi maestro dessa banda até o seu falecimento em 1907 [...] Candinho chegaria a ser contramestre da banda, auxiliando Anacleto na direção desta" (ESTEVAM JÚNIOR, 2014, p. 16). Isto revela uma interação entre estes dois músicos mesmo antes do contato através da *BCBRJ*. Além dessas duas bandas, Candinho também integrou a *Banda da Polícia Militar.* Estevam Júnior (2014) comenta ainda que, no cenário das gravações, Candinho chegou a participar de vários grupos e bandas, entre eles: a *BCBRJ*, a *Banda da Casa Edison*, o *Quarteto Faulhaber*, *Os africanos de Vila Isabel*, o *Grupo do Malaquias*, o grupo *Os Passos no Choro* e o *Grupo Carioca*. Neste último, era o solista principal com o trombone. Além dos grupos de choro e bandas, assim como Carramona e Irineu, Candinho também participava de ranchos carnavalescos. Um dado interessante que contribui com o cenário de interações no ambiente da música urbana carioca é que, segundo o texto publicado no acervo *online* sobre autores da *Casa do Choro*[7], Candinho era integrante da *Sociedade Carnavalesca Pragas do Egito*, o mesmo rancho que tinha como presidente o carteiro e autor dos preciosos relatos sobre o choro de fins do XIX e início do XX, Alexandre Pinto. Aliás, embora Alexandre Pinto (1978) não tenha dedicado um verbete exclusivo para Candinho, ele sempre cita este chorão em vários acontecimentos de choro, ao lado dos principais nomes da época. Pode ser notado, portanto, a larga atuação deste músico na cena musical do Rio de Janeiro.

A tabela 4 mostra um pequeno quantitativo de peças deste compositor gravadas na era das gravações mecânicas. Como músico de banda e do universo militar, a gravação de seu repertório por grupos de choro é capaz de apontar para as interações e circularidades buscadas aqui.

Tabela 4. Composições de Candinho Trombone gravadas na fase das gravações mecânicas

Título	Gênero	Intérprete	Data	Nº do Álbum	Gravadora
O Brandão no choro	Schottisch	Grupo carioca	1915-1916	121102	Odeon
Helena	Schottisch	Grupo Carioca	1915-1916	121105	Odeon
Aurenice	Mazurca	Grupo Carioca	1914-1915	121111	Odeon
Dedé	Polca	Grupo do Malaquias	1907-1912	108656	Odeon
Inocente Isaura	Choro	Grupo do Malaquias	1910-1913	1450018	Favorite Record
Soluçando	Polca	O Passos no choro	1915-1921	121138	Odeon

Fonte: Organizada pelo próprio autor com base em buscas realizadas no acervo *online* de gravações do *Instituto Moreira Salles* (www.acervo.ims.com.br)

[7] Disponível em: <http://www.casadochoro.com.br>. Acessado em: 20 de março de 2017.

2. AINDA SOBRE ESTAS ATUAÇÕES...

É fácil perceber que a atuação destes músicos teve condições de criar uma teia de inter-relações responsável por fazer com que a música da recém-criada dimensão cultural "intermediária" (segundo palavras de Tinhorão), que, até então, servia dessa música como uma força de afirmação neste ambiente de lutas de representação (CHARTIER, 2002), se disseminasse por todo o cenário da música popular urbana carioca. Vê-se aí que, além de embalar os festejos e encontros nas casas humildes, regados por comida e bebida em um ambiente simples, como indicado por Pinto (1978), a música dos chorões começou a invadir outros espaços, inclusive aqueles ocupados pelas dimensões culturais mais privilegiadas. É por isso que os músicos, atuantes em rodas e grupos de choro, mas também em bandas de música e ranchos de carnaval, com ênfase especial naqueles que foram citados neste texto, podem ser vistos como mediadores culturais. Vovelle diz o seguinte sobre esta expressão:

> Posso afirmar que é em termos dinâmicos que entendo o intermediário cultural, como seu próprio nome sugere, transitando entre dois mundos. O mediador cultural, nas diversas feições que assuma, é um guarda de trânsito (me perdoem este deslize em uma metáfora duvidosa). Situado entre o universo dos dominantes e o dos dominados, ele adquire uma posição excepcional e privilegiada: ambígua também, na medida em que pode ser visto tanto no papel de cão de guarda das ideologias dominantes, como porta-voz das revoltas populares. Em outro plano, ele pode ser o reflexo passivo de áreas de influência que convergem para sua pessoa, apto, todavia, a assumir, dependendo das circunstâncias, o "status" de um "logoteta", como diz Barthes e o percebera A. Breton, criando um idioma para si mesmo, expressão de uma visão de mundo particular. (VOVELLE, 2004, p. 214)

A circunstância relacionada às gravações mecânicas, iniciadas no Brasil em 1902, se configura em outro contexto em que estes mediadores culturais atuaram. Ao estudar sobre estas gravações, Francheschi (2002) menciona a importância que tiveram como disseminadoras da música popular que circulava pela cidade, criando e aquecendo um mercado musical. Visto que alguns dos grupos de choro citados neste trabalho e, sobretudo, a *BCBRJ*, foram alguns dos conjuntos que mais gravaram, percebe-se ainda com mais subsídio, não somente a atuação dos músicos envolvidos como mediadores, mas também que a fase inicial das gravações no Brasil, juntamente com a circulação de músicos e repertórios por vários locais da cidade, foi sumamente profícua ao desenvolvimento da música popular urbana, contribuindo ainda mais para a disseminação e interação das práticas e discursos daqueles que integravam o ambiente dessa música.

Como visto, esta teia de mediações implica também na ideia de "circularidade cultural" trazida por Ginzburg (2006). Tal circularidade foi esboçada desde o início das práticas das bandas de música no Brasil, no início do século XIX, quando esses grupos cobriam a demanda por música popular em diversos pontos da cidade, como átrio de igrejas, coretos e praças, comemorações cívicas diversas. Mais à frente, a troca entre as dimensões culturais pode ser percebida tanto pela realização das gravações de música popular por grupos de choro e pela banda, conforme mencionado, quanto pela circulação do repertório que perpassava por diversos ambientes e formações instrumentais, como a banda, os grupos, as rodas de choro e os ranchos carnavalescos. Ainda pode ser observado que é bem provável que a posse de um gramofone não era privilégio de todos, no entanto, o que se ouvia nesses aparelhos, em grande parte, era uma amostra das práticas que vinham dos encontros do choro nos

bairros como a *Cidade Nova*, o som da formação instrumental que tocava nas praças e nos coretos. Assumindo uma identidade performática (HALL, 2015) mediante suas diversas práticas musicais, portanto, estes mediadores culturais contribuíram para a construção da via de mão dupla entre a *BCBRJ* e o choro. Ao mesmo tempo, a banda recebia esses músicos e seus integrantes frequentavam as rodas de choro, o que contribuía não só com o trânsito de músicos, mas também de repertórios. Woodward, citando Hall, fundamenta essa circunstância relacionada a identidades performáticas, atribuída aqui aos mediadores culturais, quando observa que

> [e]mbora possamos nos ver, seguindo o senso comum, como sendo a "mesma pessoa" em todos os nossos diferentes encontros e interações, não é difícil perceber que somos diferentemente posicionados, em diferentes momentos e em diferentes lugares, de acordo com os diferentes papeis sociais que estamos exercendo. (HALL, 1997, apud WOODWARD, 2014, p. 31)

Toda essa dinâmica revela que a polifonia de vozes encontrada no Rio, se Bakhtin (2003) também for lembrado, constituída a partir do cruzamento de diferentes representações implicadas com o discursos de dimensões culturais distintas, aponta para um quadro sociocultural repleto de antagonismos e de conciliações, conflitos e solidariedades, que, ao mesmo tempo que cria embates acerca dos seus "locais de fala", não deixa também de vivenciar a música em todas as suas possibilidades e, neste processo, de impulsionar e fomentar a produção no âmbito da música popular urbana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi notável que os músicos envolvidos com essas interações e circularidades culturais que ocorriam no cenário carioca que sofria profundas modificações, atuaram de forma a criar uma rede de encontros e práticas, já que podiam ser encontrados atuando tanto na *BCBRJ* quanto nos grupos de choro, em ranchos carnavalescos e nos diversos ambientes informais e boêmios em que se davam os encontros dos chorões. Isso foi capaz de apontar para a dinamicidade das práticas destes mediadores culturais, pois deve ser lembrado também que a disciplina e a rigidez implícitas na conduta e no âmbito militar e de algumas outras dimensões culturais, não são condizentes com os meios onde imperava a descontração e a amizade, regado a comida e bebida, próprios dos ambientes do choro, assim como não dizem respeito de perto ao ambiente das gravações que se iniciavam, o que mais uma vez revela o entrecruzamento de diferentes representações, o caráter performático dos processos identitários que efetivavam. Todas essas interações aconteceram em um cenário que se constituía em um palco repleto de dissonâncias, portanto. Embora isso tenha provocado um encandeamento de partilhamentos, mas também de conflitos simbólicos, esses embates tiveram grande importância na disseminação e circulação da música aqui estudada. Tanto a *BCBRJ* quanto os grupos de choro com seus chorões, representaram de certa forma uma dimensão ligada às práticas preocupadas em se firmar no emaranhado quadro sociocultural do Rio de Janeiro do período abordado. E suas interações musicais podem ter contribuído ainda mais com o fortalecimento dessa preocupação que, ao que tudo indica, influenciou a trajetória e o desenvolvimento da música popular instrumental brasileira.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da comunicação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CAZES, Henrique. *Choro: Do quintal ao municipal*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

DINIZ, André. *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

ESTEVAM JÚNIOR, Osmário. *Cândido Pereira da Silva: "chorão, compositor e trombonista brasileiro*. 2014. 102 p. (Mestrado em Música) – Escola de Música - PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FRANCHESCHI, Humberto M. *A Casa Edson e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

NOLASCO JUNIOR, Sebastião. *O Choro e suas Interações com a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro: uma via de mão dupla nas décadas de 1870 a 1940*. 2012. 292 p. (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas - PPGM, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. *O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano – Paris – Rio de Janeiro – Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

PINTO, Alexandre G. *O Choro: Reminiscências dos chorões antigos*. 1. ed. Rio de Janeiro, 1978.

SOUZA, David Pereira. *As gravações históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927): valsas, polcas e dobrados*. 2009. 149 p. (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes - PPGM, Universidade Federal do Estado Do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

TINHORÃO, José R. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ed.34, 2010.

VALENTE, Paula Veneziano. *Horizontalidade e Verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. 2009. 139 p. (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes - PPGM, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Thomas T. (Org.) *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

Sites consultados:

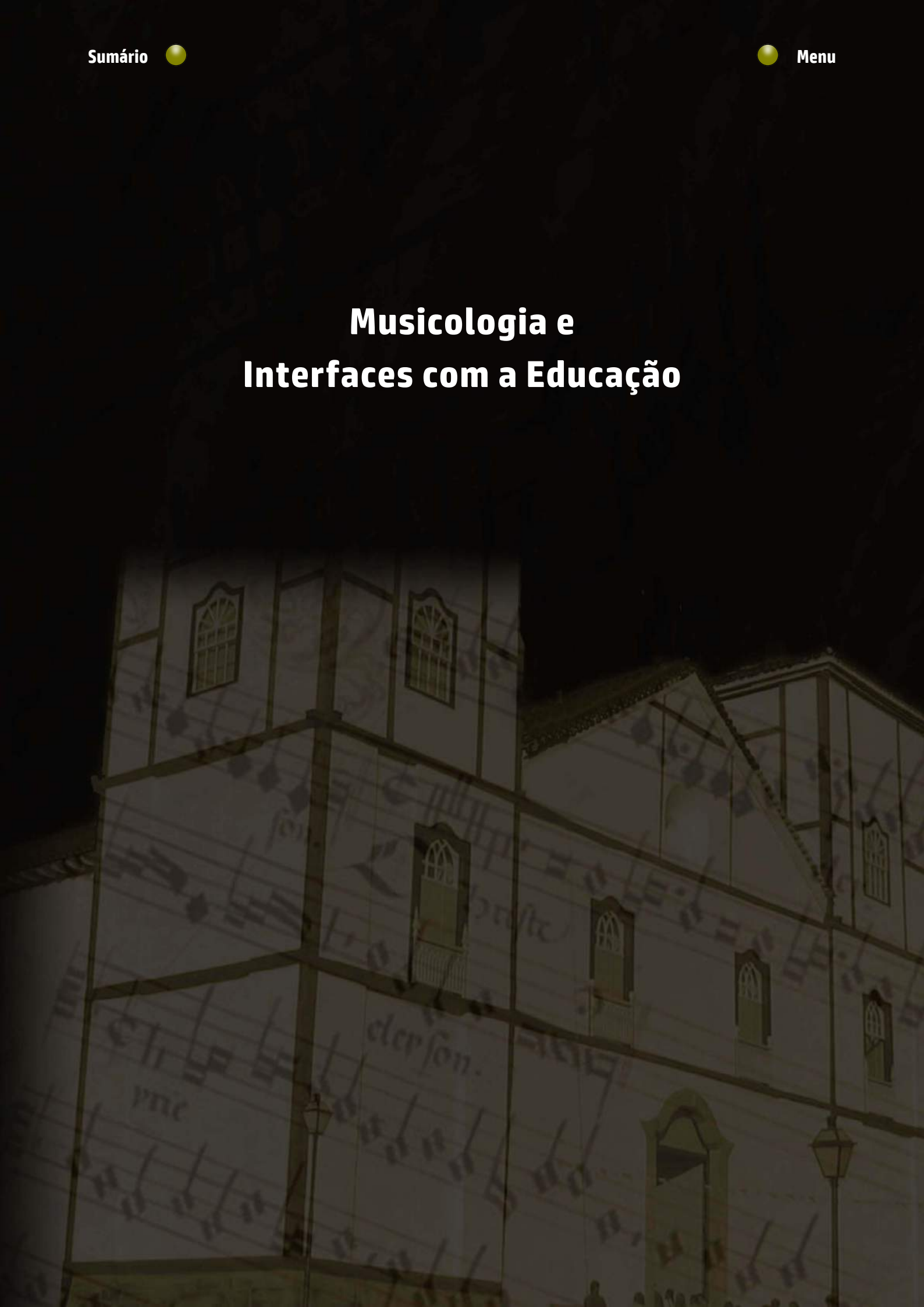
http://www.memoriamusical.com.br/bombeiros/. Acessado em: 28 de fevereiro de 2016.

http://www.acervo.ims.com.br. Acessado em: 28 de fevereiro de 2016.

http://www.casadochoro.com.br. Acessado em: 20 de março de 2017.

http://dicionariompb.com.br. Acessado em: 07 de novembro de 2016.

Musicologia e Interfaces com a Educação



ANÁLISE COMPARATIVA DE QUATRO MÉTODOS INFANTIS DE INICIAÇÃO AO VIOLÃO: UM PANORAMA DA PEDAGOGIA INFANTIL DO INSTRUMENTO NO BRASIL ENTRE 1966 E 2016

Bruna Jéssica Braz da Paixão[1] (UFG)
bruna.violaomusica@gmail.com
Helvis Costa[2] (UFG)
helvis.costam@gmail.com

Resumo: O presente artigo, recorte do Trabalho de Conclusão de Curso homônimo de 2017, propõe uma análise comparativa de quatro métodos brasileiros de iniciação infantil ao violão, visando traçar um panorama histórico da pedagogia infantil do instrumento no Brasil, ressaltando as transformações na concepção didática e na abordagem técnico-musical entre a segunda metade do séc. XX e início do séc. XXI. Foram selecionados os quatro métodos violonísticos infantis mais representativos da contemporaneidade brasileira: *Minhas primeiras notas ao violão* (Othon Filho, 1966), *Ciranda das seis cordas: iniciação infantil ao violão* (Henrique Pinto, 1985), *O equilibrista das seis cordas: método de violão para crianças* (Silvana Mariani, 2002) e *Violão para crianças* (Mabel Macêdo e Cristina Tourinho, 2016). Tais métodos encontram-se distanciados aproximadamente dezesseis anos entre si, buscando-se assim traçar um panorama dos últimos 50 anos.
Palavras-chave: Análise comparativa. Métodos infantis. Iniciação ao violão.

Comparative Analysis of Four Beginner Methods of Initiation to Guitar Playing: an Overview of the Instrument Children Pedagogy in Brazil From 1966 to 2016

Abstract: This article, an excerpt of the aforementioned 2017's course final project paper, assesses a comparative analysis of four Brazilian methods for children's introduction to the guitar, in order to outline a historical profile of the instrument's pedagogy for children in Brazil, highlighting the transformations of the teaching concepts and technico-musical approach from the second half of the twentieth century to the early twenty-first century. Four methods were chosen, the most characteristic of current children's guitar teaching: *Minhas primeiras notas ao violão* (Othon Filho, 1966), *Ciranda das seis cordas: iniciação infantil ao violão* (Henrique Pinto, 1985), *O equilibrista das seis cordas: método de violão para crianças* (Silvana Mariani, 2002) e *Violão para crianças* (Mabel Macêdo and Cristina Tourinho, 2016). These methods are approximately sixteen years apart from each other, thus the last 50 years were outlined.
Keywords: Comparative analysis. Infant methods. Introduction to acoustic guitar.

INTRODUÇÃO

Visando encontrar materiais que auxiliassem a atuação pedagógica de professores de violão junto ao público infantil, e que contribuíssem à reflexão sobre as metodologias de ensino de violão para crianças, percebemos que pouco se encontrava sobre o assunto. Ampliando a pesquisa a teses, artigos, dissertações, livros, anais de congressos, revistas e sites especializados sobre Violão e Educação Musical, como a ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical), pudemos constatar que a bibliografia acerca do ensino de violão para crianças ainda é muito escassa. Dessa forma, foram escolhidos quatro métodos que se destacaram nesta etapa de levantamento bibliográfico, tanto por terem grande reconhecimento e tradição no meio violonístico, quanto por sua abrangência pedagógica, abordando aspectos relacionados à mecânica, técnica, teoria, leitura musical e repertório infantil. Interessou-nos então, investigar as modificações de cunho pedagógico e as alterações na abordagem

[1] Discente do Curso de Bacharelado em Instrumento EMAC/UFG.
[2] Docente da EMAC/UFG.

técnico-musical e nas metodologias de ensino empregadas em tais métodos, de modo a traçar um panorama destas transformações, visto que as datas de publicação dos métodos cobrem o intervalo dos últimos 50 anos.

No decorrer da história do instrumento, diversos violonistas se destacaram pela sua produção didática, desenvolvendo métodos e técnicas de ensino que objetivavam a potencialização da execução instrumental e a ampliação do repertório didático para iniciantes, tornando o instrumento cada vez mais acessível em termos de execução. Oliveira (2015, p. 28) nos leva a compreender um pouco mais sobre o objetivo dos métodos para o instrumento: "os métodos de violão, como forma de organização didática, têm o sentido de orientar um estudo sistemático no aprendizado do instrumento, e começaram a surgir a partir do período clássico". Logo, a escolha dos métodos para ensinar um instrumento tem grande importância, pois são materiais didáticos que auxiliam o professor a planejar, organizar e tornar gradativa a transferência do conhecimento técnico-musical, podendo adaptá-lo de acordo com as características específicas dos seus alunos. No caso do público infantil, busca-se adequar esta linguagem, exigindo grande atenção e criatividade do docente na adaptação das instruções técnicas e do repertório para se chegar ao resultado esperado de forma gradativa e natural. Gainza (1966) já dizia sobre a importância do método como ferramenta no processo de ensino-aprendizagem:

> O estabelecimento de uma ponte de comunicação estreita entre a criança e a música deve ser o propósito básico de uma educação musical. O professor é responsável por promover esta fusão. Para realizar sua tarefa com sucesso, ele possui, além do conhecimento sobre o assunto e dos pólos de educação, um instrumento psicopedagógico: o método. (GAINZA, 1966, p. 23)

1. A INICIAÇÃO INFANTIL AO VIOLÃO: ASPECTOS PEDAGÓGICOS E MUSICAIS

O primeiro contato da criança com este objeto sonoro-musical é muito importante, pois envolve aspectos musicais, cognitivos e sociais. Esse processo de descoberta e curiosidade precisa ser continuamente instigado na criança para que ela mantenha uma relação afetiva com o instrumento – e isso dependerá substancialmente do professor, que será simultaneamente o transmissor do conhecimento técnico-musical e o instigador da curiosidade e do encantamento. Como Orff (apud GOULART, 2000, p. 10) propõe, "o professor deve oferecer experiências lúdicas, partindo do fazer musical para depois colocar a leitura e a escrita, de modo que a música seja experienciada antes da compreensão". A partir dessa curiosidade instigada, é possível dizer que esse primeiro contato com o instrumento desperta o desejo imediato de descobrir as possibilidades sonoras que ele pode proporcionar. Denyer (1983, apud ANTUNES, 2012) cita algumas etapas deste primeiro contato:

> Os primeiros passos no violão são, em geral, resultantes de um interesse repentino despertado, que leva a pessoa a passar algumas horas seguidas tentando repetir um ou dois acordes básicos, a recolher-se com o violão para algum canto sossegado da casa para descobrir, sozinho, a sonoridade do instrumento, ensaiar a melhor colocação dos dedos, enfim, travar o primeiro contato mais íntimo com sua mais recém- descoberta paixão. (DENYER 1983, apud ANTUNES, 2012, p. 12)

Deve-se ainda lembrar que a música traz consigo diversos benefícios tanto para quem a executa quanto para quem a aprecia, contribuindo para o desenvolvimento cognitivo, afetivo e social. Segundo Nogueira (2003), a música possibilita uma diversidade de estímulos, podendo estimular a absorção de informações – isto é, a aprendizagem – sendo importante também sob o aspecto da maturação individual – ou seja, o aprendizado das regras sociais por parte da criança. Assim, salientamos que o processo de ensino-aprendizagem musical da criança engloba diversos fatores, como a formação do professor (quanto a sua bagagem e vivências pedagógicas), a motivação e o desejo da criança por tocar o instrumento (tendo como ponto importante o aspecto lúdico), e a prática/execução em si (a produção sonora que irá lhe proporcionar experiências musicais). Observa-se assim que o método atua simultaneamente como um elemento de suporte à atuação pedagógica do professor e um instrumento de diálogo com o universo infantil, apresentando as primeiras instruções.

2. MÉTODOS BRASILEIROS DE INICIAÇÃO AO VIOLÃO: BREVE HISTÓRICO E PRINCIPAIS AUTORES

No Brasil, o instrumento antecessor do violão foi introduzido pelos colonos portugueses e pelos jesuítas no século XVI, sob o nome de *viola* ou *viola de arame*. Taborda (2001, apud OLIVEIRA, 2015) afirma que:

> Notícias certas sobre violas de arame só apareceram de fato nas cartas dos jesuítas, que chegaram ao Brasil com Tomé de Souza em 1549. Foram eles que introduziram aqui, de modo sistemático, as violas e os demais instrumentos europeus. (TABORDA, 2001, apud OLIVEIRA, 2015, p. 25)

Desta maneira, o violão foi inserido em nossa cultura, sendo a viola portuguesa sua antecessora. A partir de meados século XIX, o violão foi introduzido na sociedade urbana brasileira como um instrumento acompanhador de gêneros populares, e assim foi construindo sua identidade no Brasil (PEREIRA; GLOEDEN, 2012). Inicialmente, era visto como um instrumento de boêmios, tendo assim uma visão negativa no cenário aristocrático brasileiro, por ser utilizado na música popular e estar associado às classes sociais menos favorecidas. Dudeque (1994) descreve:

> O violão também tornou-se o instrumento favorito para acompanhamento da voz, como no caso das modinhas, e, na música instrumental, juntamente com a flauta e o cavaquinho, formou-se a base do conjunto de choro. Por ser usado basicamente na música popular e pelo povo, o violão adquiriu má fama, instrumento de boêmios, presente entre seresteiros, chorões, tornando-se sinônimo de vagabundagem. Assim o violão foi considerado durante anos. (DUDEQUE, 1994, p. 101)

Posteriormente, por meio da atuação de professores e intérpretes mais qualificados no cenário violonístico brasileiro, o instrumento conseguiu melhorar seu status social. Pereira e Gloeden (2012) apontam que:

> A segunda etapa do processo foi a criação de uma classe de intérpretes mais preparados para as salas de concerto, tanto tecnicamente quanto esteticamente, fato que só ocorreu após o

> trabalho de importantes professores que atuaram em meados do século XX e após o contato mais direto dos violonistas brasileiros com a produção fonográfica internacional do violão de concerto em meados do século passado. (PEREIRA e GLOEDEN, 2012, p. 89)

Assim sendo, pode-se verificar que houve um aumento da publicação/venda de métodos violonísticos no Rio de Janeiro e em São Paulo, tendo em vista que há relatos de vendas do método de Francesco Molino em 1850 em São Paulo, bem como métodos de Matteo Carcassi e Dionísio Aguado sendo utilizados no final do século XIX (SILVA, ZANIN e COSTA, 2015). A partir da influência da escola clássica europeia, foram se estabelecendo novas metodologias e práticas de ensino do instrumento no Brasil. Segundo Silva, Zanin e Costa (2015):

> Foi no começo do século XX que a pedagogia do violão no Rio de Janeiro auferiu um novo patamar com Joaquim Francisco dos Santos, o Quincas Laranjeiras. Laranjeiras foi professor de uma série de violonistas atuantes no Rio de Janeiro e é autor dos métodos Novo Método para Violão e Método para violão Andrade, ambos de abordagem prática e voltados para a música popular. O autor é considerado um dos primeiros a realizar o ensino de violão por partitura no Rio de Janeiro. Dentre os métodos utilizados para sua formação constam os métodos de Matteo Carcassi, Ferdinando Carulli e Dionísio Aguado. (SILVA, ZANIN e COSTA, 2015, p. 4)

Assim, no século XX surgem os primeiros métodos brasileiros de violão, geralmente voltados para a escola do espanhol Francisco Tárrega. Atílio Bernardini foi um dos principais nomes na aplicação dos aspectos desta escola no Brasil. Silva, Zanin e Costa (2015) afirmam que:

> O método Lições Preparatórias: A nova técnica do violão, baseada na escola de Tárrega, de 1938 foi uma referência para o aprendizado do instrumento naquele tempo, apresentando aos violonistas uma exposição da escola moderna do violão. Além de Bernardini, o método de Osvaldo Soares também contava com o subtítulo: Baseado na escola de Tárrega. (SILVA, ZANIN e COSTA, 2015, p. 4)

Outro nome que contribuiu nacionalmente para a sedimentação do estudo formal do instrumento foi o professor e violonista uruguaio Isaías Sávio (1900-1977). Bartoloni (1995) aponta que:

> Até a década de 1940 aproximadamente, o violão resumia-se basicamente a uma escola com tendências populares, ou seja, conheciam-se os compositores europeus, mas não havia uma substancial difusão de seus métodos. Savio traz para o Brasil a sistematização da escola europeia, implantando o primeiro curso oficial de violão do Brasil no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, curso que teve repercussão no país inteiro. (BARTOLONI, 1995, p. 32-33)

Desta maneira, Sávio teve um papel importante no estabelecimento dos princípios da escola moderna de violão no país, como também na difusão de métodos e na ascensão do instrumento no Brasil. Orosco (apud PEREIRA E GLOEDEN, 2002, p. 35) aponta que: "Sávio fundou a cátedra de violão no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e, em 1960, o curso foi reconhecido, sendo este fato um marco em relação à oficialização do ensino do violão no país". Além de Sávio, outros professores fizeram parte dessa estruturação e divulgação do instrumento entre as décadas de 1930 e 1960, como os portugueses Antônio Rebello (1902-1996), Manuel São Marcos, o espanhol José Carrion e a argentina Monina Távora (PEREIRA E GLOEDEN, 2012). Destacamos ainda os se-

guintes nomes, relacionados à estruturação e divulgação da produção didática nacional: Jodacil Damasceno, Turíbio Santos, Ronoel Simões e Carlos Barbosa Lima.

Fruto desta ascensão da produção violonística brasileira na primeira metade do século XX, Henrique Pinto (1941-2010), se destacou intensamente na segunda metade do século, sendo reconhecido como o mais importante pedagogo do violão da contemporaneidade brasileira. Responsável por formar uma geração de grandes violonistas, Henrique Pinto realizou intensas atividades como performer, editor, revisor, transcritor, arranjador e compositor, além da elaboração de uma série de métodos – alguns entre os mais utilizados no mundo para a iniciação violonística.

São inúmeros os professores-violonistas que contribuíram para o estabelecimento de uma escola nacional do instrumento e que mereceriam maior aprofundamento. Ressaltamos que esta escola nacional se baseou, evidentemente, em princípios mecânicos/técnicos que abrangem do período clássico à escola uruguaia de Abel Carlevaro (1916-2001). O violão evoluiu técnica, estrutural e didaticamente no decorrer da história, e, desta maneira, os métodos escritos para ele representam a sua evolução, assim como o seu repertório que o caracteriza significativamente. Percebe-se ainda que, em épocas anteriores, os métodos eram comumente produzidos para jovens e adultos, não existindo assim, métodos específicos para crianças – estas, ao iniciar no instrumento, estudavam pelos mesmos materiais, fato que era comum de se acontecer (SILVA; ZANIN; COSTA, 2015).

3. APRESENTAÇÃO DE QUATRO MÉTODOS REPRESENTATIVOS DA INICIAÇÃO AO VIOLÃO INFANTIL BRASILEIRO

Para esta pesquisa, selecionamos os seguintes métodos: *Minhas primeiras notas ao violão* (Othon Filho, 1966), *Ciranda das seis cordas: iniciação infantil ao violão* (Henrique Pinto, 1985), *O equilibrista das seis cordas: método de violão para crianças* (Silvana Mariani, 2002) e *Violão para crianças* (Mabel Macêdo e Cristina Tourinho, 2016). A escolha se deu pela sua representatividade no meio violonístico e pelo intervalo cronológico entre suas publicações, que nos possibilita observar como as transformações sociais, políticas, históricas e de gênero interferem nas concepções e abordagens pedagógicas dos autores, permitindo traçar um panorama histórico dos últimos 50 anos.

Figura 1. Capa dos quatro métodos, em ordem cronológica.

3.1 MINHAS PRIMEIRAS NOTAS AO VIOLÃO – OTHON FILHO (1966)

O livro "Minhas Primeiras Notas ao Violão" faz parte da coleção Mascarenhas de Métodos para o instrumento, sendo o primeiro de dois volumes publicados por Othon Filho. Como o próprio título induz, este método foi proposto com o objetivo de fornecer a alunos principiantes o aprendizado técnico-musical básico do violão. Segundo o autor, o método "foi idealizado de tal maneira que crianças e adultos irão se adaptando sem se darem conta de uma preparação perfeita" (ROCHA FILHO, 1966, p. 9).

O autor apresenta de forma gradativa exercícios de arpejos, escalas, estudos e peças, utilizando composições próprias e de diversos outros autores, especialmente de grandes violonistas da escola clássico-romântica. Assim Othon Filho mantém um equilíbrio no repertório, trazendo elementos técnico-musicais essenciais do violão clássico, como também composições folclóricas.

3.2 CIRANDA DAS 6 CORDAS: INICIAÇÃO INFANTIL AO VIOLÃO – HENRIQUE PINTO (1985)

O método Ciranda das Seis Cordas, elaborado pelo reconhecido violonista e pedagogo do violão Henrique Pinto, faz parte da sua coleção de métodos de ensino do instrumento. Sua primeira edição data de 1985, publicada pela Editora Ricordi Brasileira, e é dedicada as suas filhas, que ilustram a capa do método.

O "Ciranda das Seis Cordas" é apresentado como um guia de iniciação infantil ao violão, pois aborda os princípios elementares (colocação do violão, postura e notação da mão direita e mão esquerda, leitura musical, percepção aliada à execução e peças gradativas), de forma lúdica e ilustrativa, através de desenhos associados as figuras musicais e ao significado das canções. Henrique Pinto aponta dois itens principais para uma criança que está iniciando seus estudos musicais através do violão: "a escolha de um instrumento adequado e um sistema de ensino que sirva como guia durante esta primeira fase" (PINTO, 1985, p. 3). O autor ainda enfatiza a importância da figura do professor como um incentivador do aprendizado, pois ele é quem pode orientar e despertar o interesse do aluno, cultivando a curiosidade e o desejo por tocar o instrumento.

3.3 O EQUILIBRISTA DAS SEIS CORDAS – SILVANA MARIANI (2002)

Publicado pela UFPR, o método de iniciação infantil "O Equilibrista das Seis Cordas" de Silvana Mariani é o resultado da experiência da autora como professora de violão para crianças. O livro tem uma proposta bastante lúdica, utilizando de atividades, jogos e brincadeiras que instigam o aluno a refletir e interagir para responder as atividades, convidando-o ao universo musical do instrumento. A autora trabalha diversos elementos técnicos e musicais, pois mescla exercícios, canções cifradas e escrita melódica em partitura, e traz manifestações folclóricas através das brincadeiras de roda.

Mariani, com sua experiência na lida com o público infantil, aplica em seu método uma linguagem sensível e adequada, bem como uma metodologia convidativa e ativa, buscando que a criança participe ativamente das atividades propostas. A preocupação por alcançar o público infantil é perceptível ao citar que "assim como a criança está no mundo da fala, mas ainda não sabe escrever, o mesmo ocorre na música, pois o mundo sonoro a invade e ela se manifesta através dele. Felizmente, existem profissionais de educação musical sensíveis que sabem o momento certo de dizer à criança a forma de escrever os sons" (MARIANI, 2002, p. 11).

3.4 VIOLÃO PARA CRIANÇAS (MACÊDO E TOURINHO, 2016)

O livro "Violão para Crianças" de Mabel Macêdo e Cristina Tourinho é direcionado para o ensino coletivo infantil de violão, com abordagens de musicalização e aprendizagem instrumental. As autoras apontam que o objetivo foi elaborar um caderno com atividades musicais para crianças entre 07 e 11 anos, que auxiliasse o professor de violão, de modo que o livro não constitui um método que deva ser seguido página a página, mas sim um complemento junto a outras atividades da prática musical definidas pelo docente.

Sendo assim, as autoras buscaram elaborar atividades teóricas e práticas usando melodias folclóricas e canções populares nacionais, com um repertório acessível e de conhecimento comum dos alunos (Marcha Soldado, Sabiá, Mulher Rendeira, além de uma sugestão de repertórios da MPB com 2, 3, 4 ou mais acordes). As autoras ressaltam que não buscam diferenciar algumas expressões como teoria x prática, clássica x popular, pois cifras e partituras são tratadas com a mesma importância (MACÊDO; TOURINHO, 2016).

Desta forma, este método visa auxiliar o professor que irá trabalhar com musicalização infantil e no ensino do violão coletivo infantil, pois, como mostram as autoras, este livro é uma organização de materiais pedagógicos com a finalidade de trabalhar a transversalidade entre ensino do instrumento e a educação musical, de modo que este não fica restrito apenas a procedimentos técnicos-violonísticos, envolvendo diversos saberes musicais (MACÊDO; TOURINHO, 2016).

4. ANÁLISE COMPARATIVA DOS QUATRO MÉTODOS: UM PANORAMA DA PEDAGOGIA BRASILEIRA DO INSTRUMENTO

Este tópico se concentra nos resultados da análise comparativa dos quatro métodos (que está contida detalhadamente no TCC supracitado), de modo a construir um panorama das transformações ocorridas nas principais características da educação violonística infantil de 1966 até 2016. Para facilitar a identificação dos métodos, foram utilizadas as seguintes siglas: "Minhas Primeiras Notas ao Violão" de Othon Filho (M1), "Ciranda das Seis Cordas" de Henrique Pinto (M2), "O Equilibrista das Seis Cordas" de Silvana Mariani (M3) e "Violão Para Crianças" de Mabel Macêdo e Cristina Tourinho (M4).

A análise dos métodos se concentrou na identificação das transformações em suas abordagens pedagógico-musicais, como um reflexo das transformações sociais e educacionais dos últi-

mos 50 anos. Assim, foram comparados entre si os referidos métodos quanto aos seguintes critérios: 1) *Teoria/Leitura Musical:* observações quanto à forma de se apresentar a notação, a leitura rítmica e melódica, a escrita e a composição pelo aluno; 2) *Mecânica/ Técnica:* observações quanto à forma de se apresentar a postura, colocação das mãos, exercícios técnicos nos métodos; 3) *Repertório:* observações quanto à escolha do gênero, nível de dificuldade, estilo musical. Observamos ainda, em cada um deste tópicos, como é feita a abordagem/adaptação destes elementos ao público infantil, bem como os aspectos históricos, sociais e políticos-educacionais envolvidos.

4.1 TEORIA / LEITURA MUSICAL

Neste item foi analisado aspectos relacionados à teoria e à leitura musical (em especial a rítmico-melódica), e como cada método expõe os conceitos teóricos ligados à prática instrumental. Desta maneira, ao observar os quatro métodos foi possível perceber que todos abordaram a teoria musical relacionando-a com a prática; porém alguns trabalham mais atividades de fixação do que outros. M3 e M4 – os métodos mais recentes – oferecem atividades de escrita e leitura como foco principal da aprendizagem, enquanto M2 vincula a leitura diretamente à prática no momento da execução, e M1 explana conceitos relacionados à notação musical, não contendo exercícios de escrita para o aluno. Todos trabalham de forma progressiva, empregando notação de partituras e cifras paralelamente, com exceção de M2, que emprega partituras exclusivamente. Apresentamos aqui um quadro com as abordagens e conteúdos contemplados nos métodos:

Tabela 1. Aspectos relacionados à Teoria/Leitura Musical analisados comparativamente.

TEORIA E LEITURA MUSICAL				
CARACTERÍSTICAS CONTEMPLADAS	**M1**	**M2**	**M3**	**M4**
Notação em Partituras e Cifras	Mescla	Somente Partitura	Mescla	Mescla
Exercícios de Teoria Musical	Não	Não	Sim	Sim
Leitura Aliada à Execução Musical	Sim	Sim	Sim	Sim
Riqueza Visual	Sim	Sim	Sim	Sim
Novas Notações para Grafia Musical	Não	Não	Sim	Sim
Espaço para a Composição Musical	Não	Não	Sim	Sim
Aspectos Lúdicos	Sim	Sim	Sim	Sim
Adequação ao Público Infantil	Em parte	Sim	Sim	Sim

Quanto às características relacionadas ao contexto histórico-educacional dos métodos, é possível observar que M1, mesmo abordando a Teoria Musical de maneira expositiva, seguindo as metodologias do padrão tradicional de ensino, afirma em seu prefácio que "não se trata de um método

rigoroso para seguir um programa de conservatório, e sim, uma obra singela sem grandes pretensões, entretanto, muitas peças foram aprovadas no Conservatório Brasileiro de Música e no S.E.M.A." (ROCHA FILHO, 1966, p. 9). Assim, mesmo afirmando ser o livro um "simples convite ao Violão por música", o autor afirma que seu método "prepara o estudante como se fosse uma parte recreativa, porém obedecendo a técnica perfeita com escalas, arpejos, estudos", estando certo que "o aluno não escapará e nem poderá conter a curiosidade e o interesse de se enveredar depois para o estudo sério deste instrumento harmonioso" (ibidem, p. 9).

M2 não se preocupa em apresentar conceitos e elementos de Teoria Musical de forma precedente, mas sim em colocar a criança a viver essa experiência simultânea, praticando imediatamente. Levando em conta que o autor se encontrava em uma fase de transição educacional, em que novas tendências pedagógicas aconteciam no Brasil – como uma influência mais profunda das metodologias ativas de ensino no país (Kodály, Orff, Dalcroze), o autor também corroborava mesmo que indiretamente a essas práticas inovadoras para a época.

Ao associar atividades lúdicas com exercícios teóricos de maneira adequada ao público infantil, como o uso de jogos baseados em objetos do cotidiano, M3 apresenta uma influência direta de tais metodologias ativas, demonstrando o estabelecimento de uma nova realidade educacional em nosso país, onde parâmetros da educação musical já fazem parte da formação do músico, pois este além de se preocupar em transmitir conhecimentos técnico-musicais, também se volta para a natureza didático-pedagógica desta transferência.

M4 é o método que possui a maior parte das atividades voltadas à teoria e leitura musical, onde as autoras utilizam diversas possibilidades para que a criança compreenda o conteúdo: tanto escritas usuais (cifras e partituras) em música, até padrões não convencionais (figuras geométricas e símbolos) para se adequar à realidade infantil. Essa maneira condiz com as reflexões atuais de ensino, na qual a música é inclusiva e sua aprendizagem é pluralmente acessível.

4.2 MECÂNICA / TÉCNICA

A Mecânica, para Fernández (apud CANILHA 2017, p. 23) "é o conjunto de reflexos adquiridos que tornam possíveis a execução do violão", e a Técnica "é a capacidade concreta de poder tocar uma determinada passagem da maneira desejada". Dessa maneira, esses dois critérios aliados são imprescindíveis para qualquer estágio da execução violonística, devendo ser examinados cuidadosamente no processo de ensino-aprendizagem do instrumento, especialmente em sua iniciação, a partir da qual se sedimentarão. No caso do ensino infantil, estes elementos devem, sempre que possível, ser transmitidos da forma mais natural possível, quase despercebidamente. Assim, os quatro métodos abordam esses elementos tão fundamentais, tanto no quesito visual, com desenhos e textos explicativos, quanto em sua abordagem pedagógica; porém, o fazem de maneiras diferenciadas.

No que concerne à colocação das mãos e braços, Rocha Filho (1966) afirma em M1 que o braço esquerdo deve estar naturalmente junto ao corpo do violão, e que para uma boa posição de mão esquerda o polegar deve estar na parte posterior do braço do instrumento; já em M2, a mão direita tem um foco maior que a esquerda, visto que ela é a única responsável pela produção do som no ins-

trumento, e a criança pode iniciar sua aprendizagem somente se concentrando em dedilhar as cordas soltas do instrumento. Assim, Henrique Pinto (1985) mostra a colocação da mão direita e o posicionamento do polegar sobre a 5ª ou 6ª corda, e que os dedos da mão direita devem estar em ângulo reto utilizando I. M. A. (indicador, médio e anular) nas cordas agudas.

Em M3, a autora começa abordando o toque das notas graves do instrumento com polegar da mão direita, trabalhando na 4ª, 5ª e 6ª cordas sem apoio, onde deve-se fazer um pequeno movimento circular ao passar para a próxima corda, ficando os outros dedos apoiados sobre a 1ª, 2ª e 3ª corda, buscando a estabilidade do toque da mão direita. M4 apresenta somente uma atividade escrita, onde a criança deve colocar a mão direita e a mão esquerda sobre um papel e desenhá-las colocando a nomenclatura de cada um dos dedos.

Estas observações nos levam a refletir e perceber que os métodos se diferem quanto ao foco inicial, o que também está relacionado às influências e padrões sociais das épocas em que se encontram os autores: M1 tem o foco maior na transmissão dos aspectos técnicos e posturais da mão esquerda, porque na década de 1960 estava em evidência no país o violão de seresta, um "instrumento" naturalmente acompanhador de modinhas, valsas, polcas, mazurcas e outros tipos de danças e canções, sendo responsável, portanto, pela realização das harmonias e/ou melodias acompanhadas. Isto pode ser observado na fala de Mascarenhas (1966) na apresentação deste método:

> O Violão fala! O Violão Chora! O Violão consola! O Violão agrada a qualquer um, tanto na Escola Tradicional ao interpretar os Grandes Mestres Universais, como nas mais singelas obras de arte, onde o povo canta suas canções favoritas acompanhadas ao Violão. (MASCARENHAS, 1966, p. 5)

Assim, observamos que o emprego simultâneo de ambas as mãos em harmonias e acompanhamentos pode ser uma forma de iniciação mais complexa para a criança, pois além de exigir dela maior atenção e dedicação, requer maior destreza técnica e coordenação motora.

Já em M2 e M3 a mão direita tem um foco maior que a esquerda, pois estes se preocupam com a produção sonora logo ao início da aprendizagem, que é o principal elemento de atração e motivação para a criança. Consequentemente, trabalhando exclusivamente a mão direita no início (a partir das cordas soltas do instrumento) irá trazer noções maiores da sonoridade do instrumento, buscando assim assentar os elementos técnicos básicos (como a alternância de I.M) e permitir que a criança já entre em contato direto com o fazer musical.

M4 não apresenta de forma explícita um foco em determinada mão, não apresentando concepções técnicas ou mecânicas em relação ao instrumento – deixando a cargo do professor. Porém ao iniciar a sugestão de repertório, indica a realização de acordes simples em cifras para acompanhamento, deixando subentendido o foco na mão esquerda, mas de uma forma bastante distinta de M1, visto que a direita fará acompanhamentos rítmicos golpeando as 6 cordas. Neste sentido pode-se observar que o processo de ensino-aprendizagem sugerido pelas autoras se volta à preocupação com a assimilação da criança à função de cada mão; por isso o aluno é colocado em contato direto com o fazer musical.

Portanto, ao analisar tais aspectos mecânicos/técnicos podemos constatar que as abordagens técnicas, musicais e pedagógicas dos métodos são condizentes ao contexto social-histórico e educacional em que se encontram, tendo em vista que podemos visualizar dentro dessas abordagens,

os principais momentos da educação musical no Brasil. Abaixo, um quadro com os elementos contemplados nos métodos:

Tabela 2. Aspectos relacionados à Mecânica/Técnica analisados comparativamente.

Mecânica / Técnica				
Características Contempladas	**M1**	**M2**	**M3**	**M4**
Apresentação de postura	Sim	Sim	Sim	Sim
Ilustrações	Sim	Sim	Sim	Sim
Adequação ao Público Infantil	Em parte	Sim	Sim	Sim
Aspectos Lúdicos	Sim	Sim	Sim	Sim
Exercícios Técnicos	Sim	Sim	Sim	Não
Foco – Mão	Mão Esq.	Mão Dir.	Mão Dir.	Mão Esq.

4.3 REPERTÓRIO

O repertório é parte fundamental no desenvolvimento musical do estudante, pois a partir de sua sugestão pelo professor, pode vir a instigar a curiosidade e o encantamento do aluno, de forma a permitir a criação de laços de afetividade e expressão junto ao instrumento. Tendo em vista que este se apresenta de forma paralela ao processo de construção técnico-musical, o repertório caminha em direção de uma construção contínua entre as habilidades mecânica e cognitiva, que ao final resulta no momento mais esperado e prazeroso que é a execução instrumental e o ato de "fazer música" (PINTO, 2005). Quando se trata do público infantil, o repertório deve ser pensado de maneira que atraia a criança e desperte a sua curiosidade e afetividade. Mesquita (2015) comenta sobre a importância da escolha do repertório musical:

> Tendo em mente que o resultado de um aluno de instrumento é tocar, temos de dar a devida importância ao repertório que ele aprenderá. O repertório não pode ter saltos de dificuldades muito grandes e a busca por uma coerência progressiva deve ser estabelecida. (MESQUITA, 2015, p. 47)

A partir destas reflexões, constata-se que M1, M2, M3 e M4 buscam utilizar repertórios que fazem parte do cotidiano da criança, podendo-se levantar ainda alguns outros pontos em comum: uso do repertório vocal e da escrita das letras das músicas para melhor assimilação da melodia, onde os estímulos mentais e motores são trabalhados conjuntamente, e a riqueza visual – um fator essencial para permitir a comunicação direta, a motivação e a atração da criança. Portanto, os quatro métodos possuem músicas com dificuldades gradativas, apresentando um repertório estilisticamente condizente ao meio infantil, e contribuindo, em sua maioria, para a formação cultural da criança através de sua diversidade de estilos, mesclando entre clássico, popular e folclórico. Todos trabalham tonalidades variadas, sendo a maior parte em tonalidades maiores. Dos quatro métodos, três trabalham o repertó-

rio por leitura de partitura e cifra - M2 utiliza somente leitura por partitura, conforme comentado anteriormente. É importante observar que todos os métodos, com exceção de M4, trabalham com peças autorais, ampliando o repertório direcionado ao público infantil. Quanto ao nível de dificuldade, os métodos 2, 3 e 4, trabalham com caraterísticas parecidas, sendo o método 1 o que mais explora peças e exercícios com níveis mais complexos, fornecendo ainda peças do repertório erudito como repertório complementar para dar sequência ao desenvolvimento da criança. Segue abaixo um quadro com as características contempladas quanto ao repertório musical:

Tabela 3. Aspectos relacionados ao repertório analisados comparativamente.

Repertório				
Características Contempladas	**M1**	**M2**	**M3**	**M4**
Dificuldade gradativa e adequada ao público infantil	Em parte	Sim	Sim	Sim
Riqueza visual	Sim	Sim	Sim	Sim
Músicas do universo infantil	Em parte	Sim	Sim	Sim
Peças autorais	Sim	Sim	Sim	Não
Utilização de texturas com 2 ou mais vozes	Sim	Sim	Sim	Não
Acompanhamento/ Acordes	Sim	Não	Sim	Sim
Caráter Lúdico	Sim	Sim	Sim	Sim

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo analisar quatro métodos brasileiros de iniciação infantil ao violão sob os aspectos da Teoria/Leitura Musical, Mecânica/Técnica Instrumental e Repertório. As disparidades foram elencadas e refletidas sob perspectivas históricas, sociais e político-educacionais, e assim, pudemos chegar a algumas considerações.

Como o método é um material de suporte ao professor, e, de acordo com as características do aluno/classe pode ser adaptado para servir a diferentes momentos e públicos, *Minhas primeiras notas ao Violão*, de 1966, pode ser utilizado para introduzir harmonias e estilos populares de acompanhamento (valsas, serestas, canções folclóricas) quando a criança estiver com bases teóricas/técnicas um pouco mais alicerçadas. Já o método *Ciranda das Seis Cordas* é um método bastante eficaz para proporcionar o primeiro contato sonoro com o instrumento e introduzir a leitura musical às crianças, tanto pela sua riqueza visual quanto pelo nível de dificuldade, que respeita e caminha técnica e musicalmente de forma muito natural. *O Equilibrista das Seis Cordas* é um método excelente para trabalhar/estimular a criatividade e a autonomia do aluno, pois o instiga a procurar possibilidades e resoluções técnico-musicais de forma lúdica. *Violão para Crianças* é adequado para introduzir a criança ao universo do fazer musical, pois seu repertório parte do gosto musical do aluno – um fator que atrai a criança à prática instrumental.

Ao observarmos os métodos cronologicamente, pudemos constatar: certa evolução quanto ao estímulo da criança à reflexão postural com o instrumento (da rígida divisão entre posturas masculina e feminina do método de 1966 ao estímulo à experimentação postural no método de 2000); uma intensificação do papel do professor na transmissão destes aspectos (o método de 2016 deixa tais aspectos a cargo do professor para se concentrar no repertório); divergências quanto à apresentação do repertório, evidenciando o aumento recente da preocupação dos autores em se vincular ao universo do aluno, adequando-se a seu gosto, de modo a ressaltar a função pedagógica e o caráter inclusivo e de acessibilidade da educação musical – preocupação esta que se sobrepõe à intenção de uma formação cultural abrangente e diversificada, presente nos métodos anteriores; salientamos ainda as divergências quanto à apresentação dos elementos Teóricos e de Leitura, onde pudemos observar uma tendência cada vez mais presente de se adotar novas formas de escrita/notação musical, bem como atividades lúdicas e empíricas que escapam ao ensino formal, correspondendo às novas metodologias de ensino (métodos ativos, entre outros).

Por último, ressaltamos que a bibliografia do ensino de violão para crianças ainda é muito escassa, e este trabalho buscou contribuir neste panorama, fornecendo material de pesquisa e estimulando outras investigações na área.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Gilson Uehara. *O violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula: amostragem e possibilidades*. São Paulo, 2012. 223 p. Tese de doutorado UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

BARTOLONI, Giacomo. *O Violão Na Cidade De São Paulo No Período De 1900 a1950*. São Paulo, 1995. 129 p. Dissertação de mestrado – UNESP.

CANILHA, Cauã Borges. *Uma análise mecânica sobre os 25 Ethudes Melódiques et Progressives op. 60 para violão, de Matteo Carcassi*. São Paulo, 2017. 233 p. Dissertação de mestrado – UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: UFPR, 1994. 113 p.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *La iniciacion Musical Del niño*. Argentina: Ricordi, 1966.

GOULART, Diana. *Dalcroze, Orff, Suzuki e Kodály: Semelhanças, diferenças, especificidades*. Rio de Janeiro, 2000. Trabalho de Disciplina de metodologias. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO.

MARIANI, Silvana. *O equilibrista das Seis Cordas:* método de violão para crianças. Curitiba: Ed. da UFPR, 2002.

MACÊDO, Mabel; TOURINHO, Cristina. *Violão para Crianças*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. 96 p.

MESQUITA, Tayro Louzeiro. *Violão Para Crianças:* Opinião de Professores Sobre Métodos e Materiais Didáticos. Brasília, 2015. 56 p. TCC.

NOGUEIRA, Monique Andries. A Música e o Desenvolvimento da Criança. *Revista da UFG*, Goiânia, v. 5, n. 2. dezembro, 2003.

OLIVEIRA, Valmir Antônio de. *Violão e Educação musical:* Por uma metodologia de musicalização com o violão. Rio de Janeiro: Novas Edições Acadêmicas, 2015. 97 p.

PEREIRA, Marcelo Fernandes; GLOEDEN, Edelton. De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. *Revista composição da UFMS*. 2012.

PINTO, Henrique. *Ciranda das Seis Cordas:* iniciação infantil ao violão. Ed. Ricordi, 1985.

ROCHA FILHO, Othon G. da. *Minhas primeiras notas ao violão:* Coleção Mascarenhas. 9. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, v. 1.

SILVA, Alessandro Pereira; ZANIN, Fabiano Carlos; COSTA, Ricardo Vieira. Isaías Sávio e o Violão para Crianças. In: VIII SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP. 8.2015, Curitiba. Anais/VIII Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, Curitiba: EMBAP, 2015, 1-12 p. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/2016/Simposio_Violao/anais_viii_simposio_embap.pdf>. Acesso em: 17 abril 2018.

ITAERCIO ROCHA: UM OLHAR SOBRE AS AFRICANIAS NO MESTRE DE SABERES TRADICIONAIS

Elizabeth Filgueiras Marques dos Reis[1] (UFRJ)
beth.befil@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta os resultados parciais de uma investigação sobre as heranças culturais africanas no processo criativo do Auto do Boi Muleque Garboso, conduzido pelo mestre Itaercio Rocha em uma escola particular no Rio de Janeiro. Pretende também refletir sobre questões como transmissão e memória, enquanto temas transversais ao conceito de *africanias* dentro da construção do auto.
Palavras-chave: Africanias. Boi. Mestre. Tradição popular. Itaercio Rocha

A look at Itaercio Rocha: africanias in the auto of boi muleque garboso

Abstract: The present research intends to investigate the African cultural inheritances and the creative process of the Boi Muleque Garboso, conducted by popular master Itaercio Rocha at the particular school in Rio de Janeiro. It also aims to reflect on issues such as transmission and memory as transverse themes to the concept of *africanias* within the construction of theatrical performance. The term African refers to the entire African black linguistic-cultural legacy in the Americas.
Keywords: Popular knowlage Master. Popular tradition. *Bumba-meu-boi* tradition. African heritages. Itaercio Rocha.

INTRODUÇÃO

Este artigo surgiu a partir da minha vivência como observadora e brincante de algumas tradições e festas populares do Brasil. Atuo como docente na área de música desde 2000 e, especificamente, na Escola Parque, escola localizada no Rio de Janeiro, desde 2003. Foi nesse período que entrei para o grupo musical Rio Maracatu, que pesquisa ritmos e danças populares brasileiras, e percebi a força e o encantamento que as experiências com tradições populares produziam nas pessoas, revelando outros sentidos para a vida.

Alguns anos depois, como educadora na Redes de Desenvolvimento da Maré (REDES), onde trabalhei durante nove anos com crianças e adolescentes, formei o grupo Marécatu, que tinha como objeto de estudo o Maracatu de Baque Virado.

A partir dessas experiências na área da educação percebi a importância de trazer essas tradições e saberes populares para dentro da escola e pensar em como o ensino poderia contemplá-las de forma significativa. Esse aspecto me motivou a pesquisar Itaercio Rocha[2], mestre contemporâneo da cultura popular que desenvolve inúmeros projetos nesta área em estados diferentes do Brasil e por fim pesquisar o Boi Muleque Garboso, projeto que Itaercio idealizou e colaborou durante 16 anos, através da construção e apresentação de autos[3], realizados em uma escola particular no Rio de Janeiro.

Motivada por essa ideia busquei o Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ, onde encontrei o projeto Africanias na Música Vocal Brasileira, coordenado por Andrea Albuquerque

[1] Professora e cantora.

[2] Itaercio Rocha artista maranhense, músico, compositor, intérprete, bonequeiro e educador é fundador do Boi Muleque Garboso.

[3] Auto: forma teatral de enredo popular, com melodias cantadas, tratando de assunto religioso ou profano, representado nas festas como pastoris, congada, Bumba-meu-boi etc. (CASCUDO, 2011, p. 29)

Adour da Câmara e vinculada à linha de pesquisa de História e documentação da música brasileira. Foi assim que ingressei nesse programa de mestrado em 2016.

Apesar do preconceito ainda presente nos dias de hoje, e de tantas vozes negro-africanas terem sido silenciadas no Brasil durante séculos, a influência e a importância desses povos e suas culturas, para a construção e formação do povo brasileiro é imensurável; seja no vocabulário, em palavras como moleque, capoeira, berimbau, cochilo, dentre outras; seja na música popular brasileira, como no maracatu ou no samba e, também, nas celebrações religiosas. Todos esses processos de interpenetrações culturais e linguísticas ressoaram e presentificaram seus valores e expressões junto ao povo brasileiro, como revela Gilberto Freyre:

> Todo o brasileiro, mesmo alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil – a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga e remota, do africano. Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera da vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. (FREYRE, 2005, p. 367)

A partir dos anos 80, a sociedade, o Estado e o próprio movimento negro, se mobilizaram por um maior reconhecimento das nossas heranças africanas.

Por volta do ano de 1982, a professora de etnolinguística da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Yeda Pessoa de Castro, sugeriu a introdução de uma disciplina obrigatória nos currículos do Ensino Médio: Estudos Africanos (geografia, língua, literatura, história, antropologia, sociologia). A proposta foi aceita. Dois anos depois foi instituída uma norma, pelo então secretário da Bahia, professor Valdo Boaventura, determinando a introdução dessa disciplina nos currículos escolares do ensino fundamental e médio.

A professora Yeda foi, portanto, predecessora da Lei nº 10.639/2003 que acrescentou o artigo 26-A da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), a Lei nº 9.394/96, que determina a obrigatoriedade do ensino da História da África, nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, em todo o País (BRASIL, 2003). No entanto a forma como esse ensino é ministrado nas escolas, precisa ainda ser repensado e mais bem elaborado.

O pouco conhecimento de nossa formação étnico-cultural e das manifestações populares – múltiplas, plurais e complexas – faz com que a transmissão desses saberes, de modo geral nas escolas, se restrinja a datas comemorativas como dia do índio, dia do meio ambiente, festa Junina, dia da consciência negra, dentre outras.

As instituições de ensino possuem autonomia para definir o tipo de educação que irão implantar, assim como seu conteúdo de acordo com seu Projeto Político Pedagógico (PPP). O desafio é responder às seguintes indagações: O que deve ser ensinado? Que vozes contam nossas histórias? Como o ensino pode contemplar as tradições brasileiras de modo significativo? Como transmitir esses saberes com consciência histórica? Qual o lugar dos mestres populares?

Diante dessas questões, resolvi pesquisar o Boi Muleque Garboso, trabalho de Itaercio Rocha, que foi introduzido no Projeto Político Pedagógico (PPP) de uma escola a partir de 2001.

Figura 1. Evolução do Boi Muleque Garboso. Fonte: Gabriel Kubrusly.

O Auto do Boi Muleque Garboso é produzido e encenado em uma escola particular, que possui uma proposta pedagógica de linha construtivista, situada no Rio de Janeiro. O Muleque Garboso é um grupo que se manifesta de forma dinâmica e está atento às manifestações e heranças culturais que o fundamentaram.

A dificuldade para representar de uma forma efetiva à variedade de tradições e manifestações populares brasileiras tem sido uma questão importante para muitas escolas e educadores. Nossa matriz africana, indígena e europeia trouxe um conjunto de possibilidade e influências. Somado a isso há, ainda, o fato de que em cada região do Brasil existem não só uma história específica como, também, os costumes, brinquedos, festas e tradições.

A proposta do Boi Garboso é integrar diversas expressões artísticas como a música, a arte-plástica, a dança e o teatro, desenvolvendo um mecanismo de expressão sobre o que acontece na atualidade com a escola, os alunos e o mundo. Formado pela equipe de Arte-Educação da Escola e por Itaercio Rocha, esse projeto realiza todo ano uma festa popular com uma proposta a partir do brincar, investigar e discutir os diversos aspectos das tradições populares no Brasil.

Este artigo é parte de uma pesquisa de dissertação que analisa a presença das *africanias*[4] no Auto do Boi Muleque Garboso a partir da experiência realizada em uma escola particular no Rio de Janeiro, trazendo um olhar sobre Itaercio Rocha dentro do auto e suas representações.

1. DESENVOLVIMENTO

O Brasil é um país de inúmeras tradições culturais e manifestações populares originais e, também, que receberam influências de outros povos, mas nos deparamos ainda com um grande

[4] O termo *africania* designa todo o legado linguístico-cultural negro africano nas Américas. Esse termo foi criado em 1994 por um grupo de pesquisadores da Universidade de Alcalá, na Espanha.

desafio: como representar essa enorme diversidade. Nos espaços escolares, há uma tentativa de inserir os saberes populares por conta da legislação que dispõe sobre a obrigatoriedade do estudo da música e história da África. Porém, isso não acontece de forma eficaz na maioria das instituições de ensino.

No ano de 2003, foi aprovada, a Lei nº 10.639 que alterou a LDB acrescentando o artigo 26-A e determinando a obrigatoriedade do ensino de história e da cultura afro-brasileira e africana. Essa lei, assegura e permite uma ressignificação e valorização das heranças africanas ressaltando a importância da cultura negra na formação de nossa sociedade (BRASIL, 2003). Posteriormente, em 2008, a Lei nº 11.769 foi sancionada alterando, também, a LDB acrescentando o § 6º no seu artigo 26 e tornando obrigatório o ensino de música nas escolas do ensino fundamental ao médio (BRASIL, 2008). A aprovação dessa lei foi uma conquista para a educação no país e favoreceu muitas discussões sobre as possibilidades de melhorar o sistema educacional brasileiro. No entanto, pensar uma aula de música que consiga dialogar com a experiência musical de tantas culturas diversificadas continua sendo complexo e conflitante.

Apesar da obrigatoriedade da inclusão do ensino desses conteúdos nas escolas públicas e privadas, conforme determina a LDB, Lei nº 9.394/96, que sofre constantes alterações (BRASIL, 1996), essa prática ainda é um desafio para as escolas e os educadores. Garantir o acesso e permanência desses conteúdos significa criar uma nova postura pedagógica que possa privilegiar a diversidade cultural do país gerando melhorias na qualidade da educação brasileira. A obrigatoriedade do ensino da história da África ainda permanece para o nível básico e médio de ensino, porém a do ensino de música, será obrigatório apenas para o ensino básico de acordo com as Leis nº 13.278/16 e nº 13.415/17 que alteraram a LDB (BRASIL, 2016, 2017). Por conta dessas constantes alterações na legislação educacional brasileira este tópico do estudo pode ser alterado até que seja concluído. Muitas escolas, em função dessas constantes mudanças na legislação brasileira, procuram se adequar desenvolvendo novas práticas e projetos a fim de abarcar esses novos dispositivos legais. A experiência da escola em criar um projeto como o Auto do Boi Muleque Garboso, que trás a música e a história da África como eixos, a partir de conceitos e práticas educacionais, trata-se de um importante instrumento de transmissão desses conhecimentos.

No que se refere às características dos participantes do Auto do Boi, interessa relacionar esse rito popular à sua força performativa. As *performances* muitas vezes, possibilitam experiências reveladoras, pois são também histórias que quando contadas abrem janelas para diferentes universos simbólicos, trazendo uma potência de criação poética, impregnada de aprofundamento filosófico que, por sua vez, promove sentidos para a nossa existência. Assim, o Auto do boi também se oferece como rico campo de experimentações criativas no qual é possível acessar saberes ancestrais, em especial da cultura africana, e construir pontes de sentidos onde existem fissuras histórico-sociais e subjetivas.

> As performances rituais afro-americanas, em todos os seus elementos constitutivos, oferecem-nos um rico campo de investigação, conhecimento e de fruição. Por meio delas podemos vislumbrar alguns dos processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e sua perda. (MARTINS, 2003, p. 71)

As performances possibilitam – por meio de gestos, do corpo e da voz – que os participantes e observadores entrem em contato com suas experiências provocando diversos sentimentos e estimulando-os a pensar sobre o mundo e, também, sobre si mesmos.

No espaço escolar, as festas performáticas, oferecem ao aluno, da prática do brincar, a possibilidade de entrar em contato com outras culturas e, consequentemente, ampliar sua percepção de mundo. Brincar antes de qualquer coisa é alegria, ao brincar, é possível vivenciar a liberdade, experimentar o diferente, colocar-se no lugar do outro. É, a partir da brincadeira, que fazemos nossos primeiros contatos sociais.

Este estudo utilizará sobretudo a abordagem história de vida, buscando construir esta pesquisa a partir de Itaercio Rocha, através de um olhar a respeito das *africanias* nas tradições populares. Para tanto, será utilizada parcialmente a metodologia estudo de caso, onde será investigado o processo de elaboração do projeto Boi Muleque Garboso, a partir dos informantes, participantes e do Mestre.

O Boi Muleque Garboso é um auto de boi, realizado em uma escola particular, localizada no Rio de Janeiro. Este auto é apresentado ao público na festa junina da escola e no decorrer de seus 17 anos de criações de autos e apresentações, esteve quase sempre acompanhado por um mestre de saberes tradicionais, Itaercio Rocha. A metodologia estudo de caso foi empregada como uma tentativa de compreender em sua totalidade o fenômeno social que representa o Boi Muleque Garboso, o que permitiu uma investigação mais ampla sobre as dinâmicas e as engrenagens presentes no processo de construção e performance de seu Auto[5] e também refletir sobre a presença africana no ensino das escolas. Grande parte das tradições brasileiras possuem influência direta da cultura africana, o auto BMG é um evento que proporciona aos seu participantes e expectadores um mergulho nos fundamentos da cultura popular do nosso país. A metodologia história de vida foi realizada através da obtenção de dados descritivos, no contato direto com Itaercio Rocha, valorizando retratar a perspectiva do próprio, e também pelo contato com outros participantes do grupo BMG, instigando a percepção de novos olhares. Na escola realizei uma observação participante, durante parte do mês de abril e dos meses de maio e junho de 2016, atuando como brincante nos ensaios para o auto que tinha este ano o título de "Pula fronteira Iaiá". Além do papel de brincante, onde pude integrar os ensaios de estruturação para o desenvolvimento do enredo e das coreografias. Toda a observação foi documentada através de anotações de campo e registros áudio visual (fotos e vídeos). Nessa ocasião tive acesso ao acervo de música do Boi Muleque Garboso, criado durante dezessete anos de autos, e que foi gentilmente cedido para observação pela ex-professora de música da escola, Beth Albano. Durante esses anos, esse material foi conservado em pastas com algumas letras dessas músicas com cifras. Essas músicas foram compostas por seus integrantes, em grupo ou individualmente. Também foram integradas a esse repertório músicas de domínio público e de mestres populares como Mestre Humberto e Mestre Zé Olhinho, respectivamente, mestres do Boi de Maracanã e do Boi Pintadinho, além de músicas do próprio Itaercio Rocha. Estas músicas já estavam de alguma forma organizadas em pastas com um conteúdo de aproximadamente 100 músicas. Tentei reorganizá-las em ordem cronológica, sendo dispostas por ano.

[5] Auto: forma teatral de enredo popular, com melodias cantadas, tratando de assunto religioso ou profano, representado nas festas como pastoris, congada, Bumba-meu-boi etc. (CASCUDO, 2011, p. 29)

A partir da organização das músicas foram elaboradas duas tabelas produzindo uma tentativa de sistematizar este repertório (Tabela 1 e Tabela 2).

Tabela 1. Classificação dramatúrgica da Festa do Boi Muleque Garboso.

Partes	Significado
1-Reza	Canções que fazem uma aproximação do momento tradicional do batizado onde se narram e cantam as ladainhas.
2-Guarnicê	Primeira canção que o mestre canta para reunir os brincantes. As vezes também é chamado de reunida.
3-Lá vai	Os brincantes se dirigem ao local onde será iniciado a brincadeira
4-Cheguei	Momento onde se canta as toadas para a introdução da história.
5-História	Composta por toadas, brincadeiras e falas referentes aos personagens clássicos
6-Urrou	Momento climático da festa onde se celebra a "ressureição do boi"
7-Despedida	Encerramento da festa

Tabela 2. Classificação dramatúrgica do Acervo do Boi Muleque Garboso.

1-Reza	2-Guarnicê	3-Lá vai	4-Cheguei	5-História	6-Urrou	7-Despedida
Pelo bem de Todos	Eu butei bandeira branca	De cima à torre a lua vem	Eu já mandei avisar você	A Burrinha do meu amo	Urro do boi	Adeus morena, não fique triste
Reis de encantaria	Ocupa Boi	Você vai conhecer	Indias Guerreiras	É uma alegria que me dá	Meu boi urrou do lado avesso	Um novo dia es alevanta
Santo Antonio 1 e 2	O sol esquenta a terra	Lá vem, vem meu boi	Quinze anos de idade	Bernunça	Boi Guitarreiro	Cinco letras
Boi da Lua	Guarnicê batalhão	Ê Vaqueiro	Vem ver morena	Boi de Mariana	Ressureição	Despedida

Fazem também parte do acervo utilizado neste estudo fotos coletadas com imagens dos ensaios e das apresentações na Festa Junina realizados por mim e por integrantes do Boi Garboso: Verônica D´Orey e Gabriel Kubrusly.

Dados qualitativos também foram obtidos a partir de perguntas retiradas das entrevistas realizadas com os integrantes do Boi Muleque Garboso. Essas entrevistas foram semiestruturadas e aconteceram em lugares diversos, em geral sugeridos pelos entrevistados.

CONCLUSÕES

Pela análise realizada através das entrevistas e do acervo musical do Boi Garboso foi possível perceber que todos os integrantes entrevistados se sentiram profundamente afetados pelos trabalhos desenvolvidos no Auto do Boi Muleque Garboso.

a) Todos citaram a importância de Itaercio Rocha como um precioso transmissor de conhecimentos, saberes e práticas.

b) O estudo das heranças culturais africanas no âmbito escolar se revela como instrumento essencial para o desenvolvimento de pessoas conscientes de sua história e origem.

A questão das *africanias* no auto do BMG é identificada de muitas formas. Primeiramente na oralidade como forma de transmissão de conhecimento que procede das tradições e matrizes africanas. É através do convivência com os mais velhos, que se personificam em alguns momentos na figura dos mestres, que é produzida esta forma particular de construção de conhecimento. Oralidade que reaparece através das toadas[6], onde os integrantes têm a possibilidade de criar as músicas do Auto.

Dentro do auto, se identificou outra presença das *africanias*, através dos personagens cazumbás. Esteticamente, o cazumbá é o personagem mascarado, o palhaço, que também pode ser chamado de careta. Este é um tipo de personagem encontrado em algumas culturas de matriz africana.

Um outro aspecto intrinsicamente ligado a sabedoria africana e provavelmente um dos motivos que faz com que as pessoas voltem a participar do Auto é a questão de ser um brinquedo de vida e morte. A narrativa da vitória do simbólico sobre o racional. Sempre o animal preferido e encantador – o boi que inspira em quem se relaciona com ele mesura, docilidade e encantamento – é uma besta dócil que ao mesmo tempo é respeitada e reverenciada. É esse animal que desaparece ou morre, trazendo a possibilidade de criar um jeito de retornar a algo que a princípio seria impossível, recria o símbolo da ressurreição.

No BMG todo ano há uma história e um desenlace do enredo diferente. Mas é sempre uma solução imaterial, diferente da causa da morte dos autos tradicionais que geralmente se desenvolvem a partir da catirina[7] que quer comer a língua do boi a qualquer custo. O ato de devorar a língua do boi acaba com a matéria e o jeito de voltar, é o inverso disso. É o fato de acreditarmos nas coisas, quando elas se tornam realmente possíveis de acontecer. Essa sabedoria de vida-morte-vida, existe em outras culturas, mas essa conexão se faz presente com o patrimônio de conhecimento africano. Que também se realiza através dos ciclos, da vida como parte integrante, que aparece fortemente nas

[6] Músicas cantadas nas tradições populares, como por exemplo, bois e maracatus. (Nota da autora)

[7] Personagem do auto do boi, que representa uma das principais figuras. Mulher grávida, que segundo a estória, acaba comendo a língua do boi em função do desejo gestacional. (Nota da autora)

toadas, a dualidade vida e morte, claro e escuro, sombrio e luminoso, feio e bonito, bem e mal, religioso e profano. Como quase todas as manifestações da nossa cultura popular onde o lado grotesco, visceral, perigoso e quase descontrolado, está junto do encantamento, da beleza, do que deveria ser o nosso entendimento de vida.

Este artigo apresenta resultados parciais obtidos de uma dissertação de mestrado em curso, dando luz à produção de Itaercio Rocha durante os anos de 2001 a 2016 em uma escola particular do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro Brasileira. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm> Acesso em: 4 de abril de 2018.

BRASIL. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Diário Oficial da União. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm>. Acesso em: 4 de abril de 2018.

BRASIL. Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016. Altera o § 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Diário Oficial da União. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2016/lei-13278-2-maio-2016-782978-publicacaooriginal-150222-pl.html>. Acesso em: dia 5 de abril de 2018.

BRASIL. Lei nº 13.415, de 16 de fevereiro de 2017. Altera as Leis nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e nº 11.494, de 20 de junho 2007, que regulamenta o Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação, a Consolidação das Leis do Trabalho - CLT, aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1o de maio de 1943, e o Decreto-Lei nº 236. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/l13415.htm>. Acesso em: 6 de abril de 2018.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Diário Oficial da União. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/Ccivil_03/leis/L9394.htm>. Acesso em: 3 abril de 2018.

CASCUDO, Luís da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global. 2002.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *A língua MINA-JEJE no Brasil. Um falar africano em Ouro Preto no séc. XVIII*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. 2002. (Coleção Mineiriana).

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares Africanos na Bahia. Um vocabulário afro-brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. Topbook. 2005.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala:* formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 50. ed. São Paulo: Editora Globo. 2005.

KATER, Carlos. *Musicantes e o boi brasileiro:* uma história com (a) música. São Paulo: Musa Editora. 2013.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras:* errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p. 69-92.

MARTINS, Leda. Performances do tempo e da memória: os congados: *Revista O percevejo*, Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO. Rio de Janeiro, n. 11, v. 12, p. 68-83, 2003.